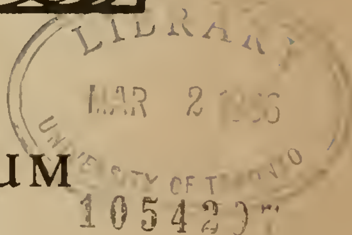


ONZE KUNST

DEEL XXIX

1916





RUBENS EN VAN DYCK IN HET ASHMOLEAN MUSEUM TE OXFORD(¹)

„Nous ne nous dissimulons pas que, forcément, notre ouvrage présentera des lacunes et que le sujet ne sera pas épuisé de sitôt, ou, pour parler plus exactement, ne le sera jamais. Aussi longtemps qu'il existera un tableau de Rubens, il provoquera des recherches nouvelles et donnera à ses admirateurs le bonheur de l'étude et la joie de la découverte. Tant mieux pour l'humanité, si cette source de jouissances pures est inépuisable."

Max Rooses. *L'Œuvre de Rubens.*

I. INLEIDING.



Het is wel merkwaardig, dat anderhalf dozijn belangwekkende schetsen en teekeningen van Rubens en Van Dyck, sedert meer dan een halve eeuw in een openbaar museum vereenigd, tot nu toe zoo goed als onopgemerkt konden blijven. Het eenige wat er van bekend werd, zijn drie afbeeldingen in het zeer kostbare en daardoor weinig verspreide plaatwerk van Sir Sidney Colvin (²), welke in de kunsthistorische literatuur dan ook aanleiding gaven tot eenige verdere bespreking; maar de overige werken bleven onbekend. Ze ontsnapten zelfs aan Rooses' speurzin, toen hij, in 1895, de Engelsche verzamelingen nogmaals door-

(¹) Het Ashmolean Museum (University Galleries), is een der oudste musea van Europa. Het dankt zijn oorsprong aan Elias Ashmole (1617—1692) welke zijne verzameling aan de Universiteit ten geschenke gaf. De hier besproken schetsen en teekeningen maken deel uit van de belangrijke verzameling kunstwerken, in 1855 door Mr. Chambers Hall aan het Museum aangeboden.

Groote dankbaarheid ben ik verschuldigd aan den Beheerraad van het Museum, welke de hier afgebeelde werken opzettelijk te mijnen gerieve deed fotografeeren; in het bijzonder mocht ik de hulpvaardigheid van den heer C. F. Bell, Conservator der kunstafdeeling van dit Museum, op prijs stellen.

Wegens de omstandigheden was het mij onmogelijk om, bij het schrijven dezer studie, gebruik te maken van mijne vroeger verzamelde nota's, en was ik hier dus in hoofdzaak op het geheugen aangewezen. Mogelijke vergissingen hoop ik later te herstellen. P. B.

(²) Drawings of the Old Masters in the University Galleries and in the Library of Christ Church, Oxford, selected and arranged with notes and introductions by Sidney Colvin. Oxford, 1907.

zocht, en daarbij nog wel bijzondere aandacht schonk aan de teekeningen. Noch in het *Rubens-Bulletijn*, waar hij de vrucht dezer opsporingen mededeelde, noch in het groote *Rubens' Leven en Werken*, noch in zijne studies over de *Teekeningen der Vlaamsche Meesters*, in *Onze Kunst* verschenen, maakt hij er melding van. Engeland is en blijft het land der verrassingen, en wat daar nog aan kunstschatten verscholen ligt, zal zeker nog zoo gauw niet zijn uitgeput.

Doch niet enkel uit lust, om enkele nummers toe te voegen aan den catalogus van Rubens' en Van Dyck's werken, vraag ik aandacht voor deze „vondst". Het toeval wil, dat deze werken juist behooren tot een categorie, die mij voor de studie en de juiste waardeering van Rubens' kunst zeer belangrijk toeschijnt; deze opvatting wil ik hier eenigszins nader toelichten.

De waardeering voor een kunstenaar evolueert met den tijd; wij zoeken in het verleden de kunstuitingen, die het meest strooken met onze eigen aspiraties; en zoo is onze belangstelling voor oude meesters even wispelturig als de mode van den dag. Kunstwerken, die eenige jaren geleden te nauwer nood de aandacht waard schenen, worden thans in veilingen soms tot fabelachtige prijzen opgedreven — en omgekeerd. Zeker bestaat er een standaard van geijkte, „klassiek" geworden schoonheid, waaraan niemand tornen durft, maar die wel eens meer bewonderd wordt uit conventie, uit traditie, dan uit het diepste van het gemoed.

Dit valt waar te nemen bij Rubens. Een halve eeuw geleden was hij, ik zal niet zeggen meer beroemd, maar zeker met meer oprechtheid gevierd; onze grootouders waren naïever en goedjonstiger bewonderaars van zijn overstelpend genie; er was bij hen nog meer van de traditioneele glorie overgebleven, die Rubens bij zijn leven omstraalde. Wij zijn sedertdien, als vroegrijpe kinderen, o zooveel in kunstzaken gevorderd. Wij zijn zoo zeer geblaseerd! De kunstgeschiedenis heeft zooveel nieuws aan het licht gebracht; onze smaak werd geprikkeld door zoo vele specerijen, waarvan een vorig geslacht de scherpe aromen nog niet had geproefd. Onze nieuwsgierigheid werd nooit verzadigd; wij hebben gespeurd naar het zeldzame en onverwachte, naar het zonderlinge en exotische; wij hebben opgedolven wat gisteren werd geminacht; wij voelden ons aangetrokken door het primitieve en het decadente, door het onnoozele en het morbide, door het mystieke en het infernale. We hebben ons verzadigd aan Grünewald, El Greco en Vincent van Gogh, en zijn ten slotte verdwaald in de aberraties der Futuristen . . .

Rubens... Hij fascineert ons niet meer. De uiterlijke bewogenheid der Barok, die in hem haar hoogste triomfen viert, stoot ons af. Wij houden niet van rhetoriek. Rubens ligt ons niet na aan het hart.

Toch ontbreekt het in dezen tijd allerminst aan monumentale werken over den meester. Over geen kunstenaar haast werd er zooveel gepubliceerd. Hij was een dankbaar „sujet". Waar de levensgeschiedenis van menig groot meester te nauwer nood een bladzijde vult, raakt men over Rubens nooit uitgepraat. En wat geleerdheid kan men er niet bij te pas brengen! Behalve een schilder, die geboren werd, werkte en stierf, — was hij humanist, archeoloog, verzamelaar, hoveling, ambassadeur, ridder, kasteelheer, álles en nog wat. Hij speelde een rol in de politiek van zijn tijd, doorreisde Europa, onderhandelde als diplomaat en als kunstenaar met de grooten der aarde; zijne veelzijdige werkzaamheid liet overal sporen na, en gaf archivarissen stof tot heerlijke ontdekkingen. Zijne correspondentie alléen — waarin over alles kwestie is, behalve over zijn kunst, — was al een prachtige kluif: zes deelen in-quarto.

Zoo groeide de Rubens-literatuur aan tot een haast overstelpende massa. Wie heeft den moed er zich doorheen te werken, wanneer men van kunstgeschiedenis niet zijn vak maakt?... Men verstikt er in details, die zeker van biografisch en historisch belang zijn, maar die ons, ten slotte, niet nader brengen tot Rubens' innigste wezen. Hoe belangrijk en kostbaar dit geweldige materiaal dan ook moge zijn, en hoe groote dankbaarheid ons ook past voor hen, die het met onverdroten ijver hebben verzameld, het is van betrekkelijk weinig invloed geweest op de algemeene waardeering van den meester; het heeft onze liefde voor zijne kunst niet hooger opgevoerd, het heeft ons enthousiasme niet doen ontbranden.

Over sommige kunstenaars weet men te weinig, maar over andere weet men misschien te véél. Ik bedoel met deze paradox, dat een overvloed van biografische gegevens soms een beletsel kan zijn, om een groot meester te naderen; men wordt er door afgeschrikt en ontmoedigd; men verliest zich in bijzaken, en vergeet ten slotte, wáár het eigenlijk om gaat. Men verbeeldt zich, dat er toch niets onverwachts meer te ontdekken of te genieten blijft, en wendt zich elders heen, zooals een fijngevoelig reiziger zijne indrukken liefst buiten de afgetrapte wegen gaat zoeken.

Hoe groot bij Rubens die vergissing is, hoop ik straks te betoogen. Maar eerst wilde ik nog wijzen op een misvatting, waarvan de meester het slachtoffer werd. Een vorig geslacht kon opgaan in bewondering

voor Rubens' groote decoratieve werken, zooals die in onze negentiend'-eeuwsche musea zijn opgehangen. Ons bevredigen die niet meer; onze meer verfijnde of meer overspannen zenuwen zijn er niet tegen bestand; wij vinden aanstoot aan zijne overdrijvingen, aan die gezwollen ledematen, aan die „zwiebelende contouren", aan die heiligen als kaailoopers of vischwijven, aan heel het opgevijzelde, hol-pathetische van de voordracht.

Maar daarbij beseffen we niet, of niet genoeg, dat Rubens hier op afschuwelijke wijze wordt verraden. Hij was een weergâloos decorateur, die een gegeven ruimte wist te stoffeeren met de concepties van een rusteloos werkend brein, die lijn en kleur op het vlakke paneel wist te doen opwegen tegen de machtige welfsels van een kathedraal, tegen de schitterende weelde van een koninklijk paleis. Waar het noodig was, spande hij alle snaren aan van zijn geweldig orkest, blies in het koper dat het klaroende door beuken en galerijen, maar hield vóór alles zijn werk in evenwicht met de omgeving. Hij wist wat hij deed; waar hij zijne figuren aaneenritste en het licht als een waterval er langs liet sprankelen in diagonale strepen; waar hij schaduwen uitholde als spelonken van eindelooze diepte; waar hij vervaarlijke kleurvlekken tegen elkaar liet óprazen met volle kracht; waar hij kerels opbouwde als reuzen, met spieren als boomstronken: — daar wist hij, dat dit noodig was voor het effect, dat hij had te bereiken.

De weinige decoratieve werken, die gebleven zijn op de plaats waarvoor ze werden geschilderd, als sommige godsdienstige stukken in Vlaamsche kerken, als de zolderschilderingen in Whitehall, — ze mogen al niet tot Rubens' beste werk behooren — maar zij „doen het" op de meest overtuigende wijze. Zóó, en niet anders, wil de meester beoordeeld zijn. Voer zoo'n stuk weg uit z'n oorspronkelijke omgeving, hang het in het koude, kale bovenlicht van een museum, vertoon het op een afstand van een paar meters, en ge krijgt een schreeuwende dissonant, een hortende, stootende compositie, waarvan de gewilde gebreken u onverdragelijk schijnen. Wie zich de eindelooze rits der Medici-allegorieën herinnert, zooals die vroeger in de lange galerij van den Louvre waren opgesteld, begrijpt, tot een zeker punt, het gebaar van papa Ingres, die, naar het heet, zijn paraplu open deed als hij er langs moest; sedert dien werd er een Rubens-zaal gebouwd, waarin deze schilderingen op smaakvoller en rationeeler wijze werden geschikt, en hoewel hiermee nog geenszins een ideaal werd bereikt, is het verschil treffend genoeg om te doen inzien, hoe Rubens' werk koelbloedig kan vermoord worden.

Ook de Italianen waren vóor alles decorateurs; maar wat ten onzent om velerlei redenen niet mogelijk was, zij schilderden op den wand, en hun werk stond en viel met het gebouw waarvoor het was gemaakt. Zoo ontsnapten zij aan het gevaar, waaraan Rubens was blootgesteld. Soms wordt er wel eens een stuk fresco door de moderne techniek van den wand losgemaakt, geëncadreerd, en in een museum opgehangen; het effect is dan ook meestal desastreus.

Hiermede bedoel ik niet in te stemmen met zekere hyper-sensitieven, die poseeren als vijanden *a priori* van alle musea; men kan de geschiedenis niet ongedaan maken; musea voldoen aan een behoefte van onzen tijd; maar men kan vergissingen herstellen. — En hier wilde ik er enkel op wijzen, hoe onze musea, zooals ze nu eenmaal bestaan, Rubens slecht hebben gediend; hoe ze hem — in letterlijken en figuurlijken zin — hebben vertoond in een valsch licht, en hoe zij een goed deel van het kunstminnende publiek eer hebben afgeschrikt, dan nader gebracht tot zijne kunst.

Wie dus probeeren wil, Rubens beter te doen begrijpen en juister te doen waardeeren, staat voor een eenigszins ondankbare taak; want hij heeft vooroordeel en misverstand uit den weg te ruimen, op te roeien tegen de geestesstroomingen van den dag. En hij komt dan tot het besef, dat er nog enorm veel te doen blijft om Rubens' verschijning te verklaren, om zijne kunst zelve toe te lichten. ([1]) Over de uiterlijke omstandigheden van zijn leven en de lotgevallen van het meerendeel zijner werken door de eeuwen heen, weten we zeer veel. Maar hiermede is het zieleleven van den mensch en de ontwikkelingsgeschiedenis zijner kunst niet ontsluierd, en nog minder een doordringende karakteristiek ervan gegeven. Zelfs een zoo voortreffelijk boek als Rooses' *Rubens' Leven en Werken* laat ons in dit opzicht onbevredigd; het vloeit over van feiten en data, maar psychologische of kunst-genetische problemen worden er niet gesteld, laat staan opgelost; de evolutie van Rubens' kunst wordt er gevolgd aan de hand van uiterlijke gegevens, en waar deze te kort schieten ontstaan er gapingen of contradicties.

Toen Wurzbach in 1910, in zijn *Lexikon*, onze kennis over Rubens samenvatte, constateerde hij: „Es sind noch viele dunkle Punkte in dieser phänomenalen Künstlerexistenz, in welche die Leuchte der Archivforschung noch nicht hindringen könnten." Voor mijn part verwacht ik meer licht van de studie van 's kunstenaars werken, dan van

([1]) Men herleze in dit verband Dr. Jan Veth's belangrijke *Inleiding tot Rubens*, ONZE KUNST, Januari 1903.

de reeds ter dege uitgeplozen archieven; maar in ieder geval bevestigt deze recente uitspraak, dat het laatste woord over den meester zeker nog niet is gezegd.

En wat Rubens' algemeene waardeering betreft, we weten stellig wat hem toekomt, we kennen zijne verdiensten, die als „titels" op de dankbaarheid van het nageslacht zorgvuldig werden opgesomd. Wij weten dat hij de meester is van de kleur en het licht, en het licht en de kleur, van de weelderige vormen en de overborrelende levenslust. Maar wanneer we trachten hem dichter te naderen, voelen we hoe slap dergelijke door alle monografieën in chorus herhaalde kenschetsingen zijn.

Rubens is, misschien, het meest verbijsterende phenomeen der kunstgeschiedenis — en dit beseft men pas ten volle, wanneer men zich in zijn geweldig levenswerk verdiept. Zijn kunst ligt vóor ons, als een uitgestrekt woud, doorkruist door heirbanen die nauwgezet in kaart zijn gebracht; maar buiten die wegen kan men heerlijk dwalen, en schoonheden ontdekken, die geen kaart ons vermag te openbaren. Op zulke zwerftochten wachten ons de heerlijkste verrassingen. Men ontdekt er een Rubens, die niet de officieele, geijkte en soms vervelende Rubens is — maar een meester, die nog heel wat méér in zijn mars voert, dan men doorgaans gelooft. Met even groot gemak overtroeft hij de stoutste innovaties van het Italiaansche barocco, en componeert hij variazioni op de simpele thema's onzer primitieven; hij is ultramodern of archaïseerend naar het hem lust; van een techniek, waarbij de verf onzer nieuwste impressionisten kalkachtig en dood schijnt, gaat hij spelend over tot een incisieve strakheid, die een Dürer hem mocht benijden. Alle hulpmiddelen der kunst waren hem vertrouwd, en hij heeft alle aandoeningen gekend, die ooit de ziel van een kunstenaar hebben ontroerd. Rubens beheerscht den hemel en de hel en de aarde; zijne fantasie bereikt de uiterste grenzen der menschelijke verbeelding; hij heeft visioenen als Dante en Michelangelo; hij heeft de stem gehoord die sprak: het worde licht, — en hij weet hoe de bazuin zal klinken op den dag des Oordeels. De cataclysmen die de wereld en de menschheid hebben geteisterd heeft hij medegemaakt; hij heeft gedeeld in de mystieke extase der martelaars en mede aangezeten aan het festijn op den Olympus.

Maar wanneer hij ons gevoerd heeft door de werelden van het verleden en van de toekomst, — hoe heerlijk is het dan, hem te volgen door de eenvoudige realiteit. Dan openbaart zich voor ons pas de waarlijk groote Rubens, de kunstenaar die van alle tijden is, omdat

hij het actueele moment volkomen heeft doorvoeld, de dichter die veel grooter is, omdat hij God's lieve schepping bezingt zooals hij ze ziet en voelt, en niet zooals ze hem wordt verteld. Dan verrast ons een Rubens, die heel zijn mythologisch en allegorisch arsenaal heeft achtergelaten, en ons bekoort met zuiver picturale emoties, zooals geen ander kunstenaar ze ons intenser weet te doen gevoelen.

En *die* Rubens is niet genoeg gekend en niet genoeg gewaardeerd; zoo velen zien Rubens alleen, zooals hij declameert voor de massa, met breed gebaar en schallende rhetoriek; zoo weinigen weten hem te volgen achter de schermen, in zijn huiskring, in zijn atelier, waar hij ons toefluistert en vertelt van het hoogste en edelste, dat in een groot mensch en een groot kunstenaar leeft. Maar wanneer men verlangt, dat de kostbaarste schatten van zijn genie zich voor ons ontsluiten, volstaat het niet, de groote lappen aan te staren, die hij door zijne helpers liet verven, en die ons dan meestal nog worden vertoond op een wijze, die des meesters bedoelingen volkomen vervalscht. Zulk bestelwerk, dat allereerst moest beantwoorden aan de eischen van tijd en plaats, late men voor wat het is, en men zoeke vooral naar het werk van intiemeren aard, waarin de kunstenaar zich zonder bijgedachten kon uitspreken. En zulk werk is meestal van kleinen omvang; men zou haast kunnen zeggen, dat Rubens groeit, naarmate zijne paneelen verkleinen; zijne portretten, zijne landschappen, zijne kleine figuurstukken, en niet het minst zijne schetsen, studies en teekeningen, zijn voor ons het beste wat hij voortbracht. Door een clausule van zijn testament betuigde de meester overigens zelf, hoe groot belang hij aan dit laatste soort werken hechtte.

Wanneer ik hier dus aandacht vraag voor enkele teekeningen en schetsen, is dit geen louter willekeur of toeval. Wanneer wij Rubens beter willen leeren begrijpen, wanneer wij dieper tot hem willen doordringen; wanneer wij de geschiedenis van zijn talent van nabij willen volgen; wanneer wij willen speuren naar de geheime roerselen zijner ziel; wanneer wij willen weten hoe het broeide en gistte in de laboratoria van zijn geest, hoe een conceptie bij hem kiemde en rijpte, hoe het eene werk zich schakelde aan het andere, en hoe heel zijne kunst zich ontwikkelde.... Dan zullen we onze aandacht eerst en vooral moeten wijden aan werken als deze, waarbij vreemde medehulp niet alleen is uitgesloten, maar waarin de meester zich zonder bijgedachten heeft uitgesproken, waarin hij zich geheel heeft laten gaan, waarin wij hem verrassen in het eerste vuur der inspiratie. Dan zal het niet voldoende zijn ze te nummeren en te beschrijven, ze naar de onder-

werpen te rangschikken, te meten hoe hoog en hoe breed ze zijn, en op te sporen aan welke verzamelaars ze hebben toebehoord, noch zelfs, om er een datum voor te vinden, — maar we zullen moeten trachten te doorvoelen welke emoties den kunstenaar hebben bewogen toen hij ze schiep, aan welke impulsies hij gehoor gaf, met welke middelen hij die tot uiting bracht, in welk innerlijk verband ze staan tot ander werk...

De volgende bladzijden zijn bedoeld als een bescheiden bijdrage tot het groote werk, dat er te verrichten blijft, om Rubens in de twintigste eeuw te doen waardeeren, zooals hij het verdient.

Naast Rubens blijft Van Dyck in zijn kunst zoowel als in zijn leven zoo niet de mindere, dan toch de zwakkere. Terwijl Rubens zich *zeer langzaam* ontwikkelde, en eigenlijk veel later zijn zenith bereikte dan men doorgaans aanneemt, was Van Dyck van een verbluffende vroegrijpheid, maar ook was hij veel vroeger uitgeput. In heel zijn levenswerk vindt men sporen van een onrust, een nervositeit, die als het ware het voorgevoel van een vroegen dood met zich droeg. Toch heeft hij heerlijke momenten, waarin hij Rubens en de allergrootsten ter zijde streeft. Zijne teekeningen en schetsen zijn soms prachtig; sommige teekeningen vooral, meestal studies naar de natuur, behooren tot het delicaatste, wat ooit met krijt of kool op het papier werd gezet.

Maar deze werken hebben bij Van Dyck niet de bijzondere beteekenis, die ze, naar onze opvatting, bij Rubens verkrijgen; zij completeeren het beeld, dat ons uit zijne portretten en zijne beste composities tegemoet treedt, maar brengen ons geen onverwachte openbaringen, ontsluiten ons geen nieuwe gezichtspunten. Wij kunnen ons dus met de verder volgende bespreking vergenoegen.

II. RUBENS' SCHETSEN.

1). *De Annunciatie.* — De eerste Rubens, die ik hier vermelden wil... *is* geen Rubens. Maar het stukje komt vooraan in de chronologische orde, welke ik wil trachten te volgen, en zoo het al niet door den meester zelf werd geschilderd, is het toch een getrouwe kopie door den beste zijner leerlingen: Antoon van Dyck. Op deze attributie kom ik dadelijk terug.

Op een geelbruin geprepareerd paneel is de compositie met wat donkerder bruin in omtrek geschetst en beschaduwd. De mantel van O. L. Vrouw is donker blauwig grijs, achter haar hangt een kastanje-



A. VAN DYCK (NAAR P. P. RUBENS): De Annunciatie.

(Ashmolean Museum, Oxford).

bruinrood gordijn. Verder is er in de lichte partijen overvloedig gebruik gemaakt van doorschijnend wit, hier en daar met krachtiger wit gehoogd. De behandeling is verzorgd, doch geenszins gepeuterd; in het geheel zit, ondanks de nagenoeg monochrome tonaliteit, zeer veel „kleur", zeer veel spel van licht en schaduw.

Dit grauwtje is, op een kleine wijziging na, een getrouwe repliek van Rubens' *Annunciatie* in de K. Gemäldegalerie te Weenen; in onze repliek is meerder ruimte gebracht tusschen de zwevende engeltjes en de hoofd-figuren, en het formaat is dus naar verhouding hooger geworden; dit is ook wel eene verbetering; het stukje diende Schelte a Bolswert tot model voor een gravure, welke er, op een paar onbeduidende details na, in spiegelbeeld volkomen mee overeenstemt.

Hoe fraai het werkje ook is, de attributie aan Rubens zelf kan m. i. niet volgehouden worden. Een eigenlijke „schets" of variante is het niet; het draagt te duidelijk het karakter van een getrouwe reductie voor den plaatsnijder, en Rubens was niet gewoon om aan dergelijk werk zijn eigen, kostbaren tijd te besteden. Maar bovendien is de schilderwijze niet van Rubens; zij is, ondanks alle elegantie, te week, te gesmolten, te weifelend. Vergelijk deze toets met het strakke, gepolijste van het groote stuk, en men bemerkt dadelijk, dat hier een zwakkere personaliteit aan het woord is. En toch een personaliteit van eersten rang, die bezwaarlijk iemand anders kan zijn dan de jonge Van Dyck. Niet enkel past het algemeene karakter van die repliek volkomen bij dezen schitterenden leerling, die zich zoo lenig wist in te werken in den stijl van zijn meester, maar zekere details laten wel geen twijfel over; de O. L. Vrouw b.v. heeft op het Weensche schilderij een uitgesproken type, dat Rubens nog elders gebruikte; op de Oxfordsche repliek worden uitdrukking en karakter merkelijk gewijzigd en gaan over tot een beslist Van Dycksche physionomie; ook de engeltjes verliezen te Oxford hun individualiteit; de vingertoppen, die te Weenen rond zijn, loopen te Oxford overdreven spits uit: een bekende Van Dycksche eigenaardigheid. Bellori vertelt ons, dat Rubens gelukkig was, in Van Dyck een leerling gevonden te hebben, „che sapesse tradurre in disegno le sue inventioni, per farle intagliare al bulino" [1]. Zonder twijfel hebben we hier zulke interpretatie voor oogen.

Bode en Rooses zijn het niet eens kunnen worden over de netelige kwestie der samenwerking van meester en leerling, en over het deel dat aan ieder toekomt. Indien mijne attributie juist is, krijgen we hier een

[1] *Le Vite de' Pittori* etc. Roma, 1672, p. 254.

interessant element tot vergelijking der factuur van beide kunstenaars.

Het stukje geeft nog aanleiding tot een andere vraag. In al zijne werken heeft Rooses de *Annunciatie* te Weenen beschouwd als een der vroegste schilderijen van Rubens, ontstaan vóor de Italiaansche reis, d. w. z. vóor 1600. Het stuk werd uitgevoerd voor de Sodaliteit der Jesuïeten te Antwerpen; deze broederschap had haar oud lokaal in 1607 verlaten, en het nieuwe gebouw werd pas nà 1622 begonnen. Dus, redeneert Rooses, moet het stuk vóór 1607 of nà 1622 zijn uitgevoerd; van 1600 tot 1608 verbleef Rubens in Italië, en heeft daar stellig niet voor Antwerpen gewerkt, en na 1622 kan het niet zijn geschilderd, omdat de stijl in het geheel niet meer past bij de werken van dien tijd; *ergo* moet het ontstaan zijn vóór Rubens' vertrek uit Antwerpen. En deze dateering werd dan ook overal overgenomen, zonder dat iemand zich afvroeg, of de Broeders der Sodaliteit geen schilderij konden bestellen, al hadden ze tijdelijk geen eigen lokaal, en het onderwijl niet elders konden opbergen. Alleen Glück [1] en Bode [2] bestreden deze dateering, toen ook Rosenberg ze goedschiks had overgenomen [3]. Niettemin bleef de *Annunciatie* toch nog doorgaan voor Rubens' vroegste werk [4]. Daarom wil ik hier op deze voor Rubens' evolutie belangrijke kwestie nog eens terug komen.

Over hetgeen Rubens in zijn leerjaren schilderde weten we zoo goed als niets. De werken die Rooses tot dien tijd terugvoert, schijnen ons niet tegen critiek bestand. Behalve de *Annunciatie*, zijn het een weinig overtuigenden *Pausias en Glycera* bij den Hertog van Westminster, en twee nog twijfelachtiger stukken: *Christus en Nicodemus* en de *Cijnspenning*, in particulier bezit te Brussel en te Sidney. Dit is een heterocliet gezelschap, waarbij de *Annunciatie* hoegenaamd niet past. De vroegste met zekerheid te dateeren werken blijven de drie altaarstukken, die Rubens in 1602 te Rome schilderde: *St. Helena*, een *Doornenkroning* en een *Kruisrechting* (thans alle drie in de kapel van het hospitaal te Grasse). Dat deze belangwekkende, maar betrekkelijk nog onbeholpen werken niet *na* de zwierige en briljante *Annunciatie* kunnen ontstaan zijn, is duidelijk — of men zou bij Rubens een averechtschen ontwikkelingsgang moeten veronderstellen! De zaak wordt nog klaarder, wanneer men de *Annunciatie* vergelijkt met een aantal schilderijen van later tijd. Zoo stemt b.v. physionomie, karakter en uitdrukking der Madonna

[1] *Kunstgeschichtliche Anzeigen*, II, p. 51 (1905).
[2] *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. XVI, p. 200 (1904/5).
[3] *Klassiker der Kunst: Rubens*. Stuttgart, 1905.
[4] Vgl. o. a. Edward Dillon, *Rubens*. London (1909).



P. P. RUBENS: De Annunciatie.
(K. Gemäldegalerie, Weenen).

treffend overeen met de O. L. Vrouw op de *Aanbidding der Koningen* in de St. Janskerk te Mechelen, een werk dat in 1616 besteld en in 1619 afgeleverd werd. De zwevende engeltjes, vooral het éene met zijn krullebol in profiel, vindt men letterlijk weer op 't beroemde *Jezus en St. Janneken* te Weenen en te Bèrlijn, door Rooses zelf omstreeks 1620 gedateerd; ook op een aantal *Silenus*-stukken van 1618—1620 vindt men ze terug. De eigenaardige argus-pluimen in de vlerken van den engel werden door Rubens gebruikt in den *Dronken Herkules* en den *Bekroonden Held* (Dresden, Cassel) welke stukken waarschijnlijk in de jaren 1612—1614, maar in geen geval vóor de Italiaansche reis geschilderd werden. Dit is echter ook weer niet accoord met Rooses, welke deze werken ook dateert van vóor het vertrek naar Italië, of spoedig na de aankomst aldaar. De grond voor deze dateering ligt weer niet in den aard van het werk zelf, maar in een „uiterlijke" reden;

beide stukken zijn herkomstig uit de verzameling van Vincenzo Gonzagua, en moeten „dus" door Rubens naar Italië zijn meegebracht, of dáár voor zijn beschermheer zijn geschilderd. Deze conclusie brengt Rooses echter later zelf in verlegenheid, wanneer hij de evolutie van Rubens' talent schetst (¹). Hij wordt dan gewaar, dat al deze door hem omstreeks 1600 gedateerde werken, verbazend veel gelijken op een heele reeks stukken uit de jaren 1612—'15, en weet dan ook geen andere verklaring voor dit verschijnsel, dan dat Rubens op een gegeven oogenblik een soort crisis zou hebben doorgemaakt, en tijdelijk zou zijn teruggekeerd tot zijn manier van 12 à 15 jaren her. Ik geloof niet aan deze abnormaliteit bij een meester, wiens heele kunstontwikkeling een wonder was van logica.



P. P. RUBENS (gegraveerd door TH. GALLE): De Annunciatie.
(Plaat van het *Breviarium Romanum* der Plantijnsche Drukkerij, geteekend in 1612, uitgegeven in 1614).

Ik voeg hier nog aan toe, dat Rubens in 1612 voor het *Breviarium Romanum* der Plantijnsche drukkerij een door Th. Galle gesneden *Annunciatie* teekende, welke in de houding der figuren kleine varianten vertoont, maar overigens geheel denzelfden geest ademt als de Weensche en Oxfordsche compositie. Omstreeks 1627 zou Rubens, voor een *Missaal*, uitgegeven door Van Keerberghen en Verdussen, andermaal hetzelfde onderwerp behandelen (teekening in de Albertina), maar dan bemerkt men duidelijk welke evolutie beide opvattingen scheidt.

Een oude biograaf van Rubens, die het stuk in de 18e eeuw nog op zijn oude plaats gezien heeft, teekent er bij aan, dat het onmiddellijk na de terugkomst van den meester uit Italië werd geschilderd (²). We behoeven deze mededeeling niet letterlijk op te vatten en er geen overdreven waarde aan te hechten; maar in het licht van bovenstaande opmerkingen lijkt het niet onwaarschijnlijk, dat ze op een ten tijde van het bezoek nog levende traditie berust. En zoo erg zullen we ons dan

(¹) *Rubens' Leven en Werken*, blz. 162 vgg.
(²) J. F. M. MICHEL: *Histoire de la Vie de P. P. Rubens*. Bruxelles, 1771, p. 102.



P. P. RUBENS: Druivenpersende Sater.

(Ashmolean Museum, Oxford).

wel niet vergissen als we aannemen, dat Rubens zijne *Annunciatie* schilderde omstreeks 1612, wanneer daarbij een paar jaren speling wordt gelaten; de grauwschildering te Oxford kan dan, onder Rubens' toezicht, in 1618—20 door van Dyck zijn uitgevoerd, waarmede het opschrift der gravuur, volgens hetwelk het stuk vroeger (quondam) geschilderd werd, genoegzaam is verantwoord. Hiermede is ook de geschiedenis van Rubens' evolutie gezuiverd van een zeer bevreemdende anomalie.

2). *Druivenpersende Sater.* — Dit stukje is buitengewoon vluchtig, haast woest geschetst; het lichtgele paneel schemert bijna overal door. De kleur is gedeeltelijk aangebracht in doorschijnende frottis, als het bleeke blauw van den hemel, het vale bruin van den sater, het roodbruin op den rug der tijgerin, — gedeeltelijk in zware, vettige toetsen. Het geheel is niet absoluut overtuigend Rubeniaansch; er zit een slordigheid in, die men zelfs in Rubens' vluchtigste schetsen maar zelden aantreft; toch verraadt het een meesterhand, die moeilijk een andere dan die van Rubens zelf kan zijn. Wat ons sterkt in deze meening, is het bestaan van een heele reeks werken, welke onmiskenbaar het karakter dragen van Rubens' atelier, en hetzelfde thema met aanzienlijke varianten behandelen; een gewone kopie of reductie van een dezer stukken kan het niet zijn; daarvoor is de compositie te zeer verschillend en de bewerking te driest, te ongedwongen. Het moet wel degelijk een eigenhandige schets van den meester zijn, in het vuur der inspiratie geborsteld, die dan later voor de uitvoering gewijzigd werd.

Een meer gevorderd stadium van deze compositie vindt men in een fraaie teekening te Weimar. De sater is nagenoeg dezelfde gebleven; in de plaats van den springenden panter en de metalen kruik, is een kind met een drinkschaal gekomen; de tijgerin is minder ineengerold. Eigenaardigerwijs is alleen de satersfiguur voltooid; het kind met de schaal is enkel in omtrek aangegeven, de achtergrond ontbreekt. Van die fragmentarische teekenwijze bij Rubens geeft M. Haberditzl een verklaring [1]. Rubens maakte dergelijke teekeningen ten behoeve zijner helpers, die gelast waren zijne schetsen in het groot uit te werken; wat op de schets niet duidelijk genoeg was aangegeven, of niet ver genoeg gepousseerd, teekende de meester dan nog eens afzonderlijk; wat geen nadere toelichting behoefde, bleef blanco op de teekening, of werd enkel in omtrek aangeduid. De schilderijen, waarop men zulke fragmentarische

[1] Ueber einige Handzeichnungen von Rubens in der Albertina. *Die Graphischen Künste*, XXXV, p. 1 vgg. (1912).



P. P. RUBENS: Sater.
(Gravin Constantin de Bousies, Brussel).

teekeningen letterlijk vindt nagevolgd, zijn dan ook meestal atelierwerk.

Dit is dan ook het geval met de heele serie min of meer authentieke herhalingen van dezen Sater. De meest oorspronkelijke schijnt wel te zijn het stuk in het bezit van Gravin Constantin de Bousies te Brussel. Rooses houdt het voor een geheel eigenhandigen Rubens; (¹) ik heb het schilderij niet gezien, en veroorloof me dus geen oordeel. Maar de afbeelding overtuigt mij niet; uit een vergelijking met de teekening te Weimar blijkt, dat deze superieur is; de kop is veel geestiger van snit en van expressie, het modelé van het lichaam beslist beter. Een tweede, mindere repliek treft men aan bij Graaf de Pret Roose de Calesberg te Antwerpen; een derde in het museum te Dresden; hier valt wellicht Snyders' hand te herkennen in het weliger gebladerte,

(¹) *Onze Kunst*, 1903, 2e halfjaar, blz. 133.

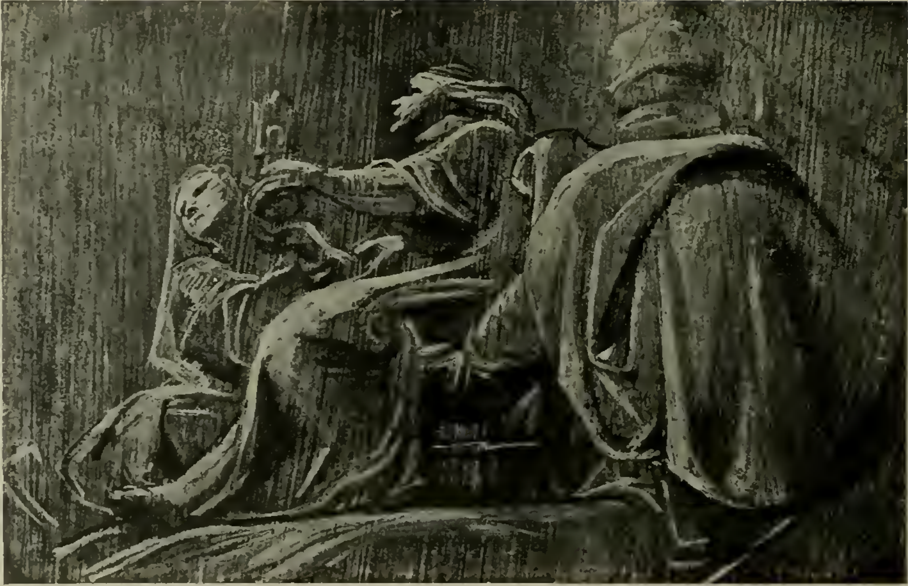


P. P. RUBENS: Sater.
(Groot-Hertogel. Verzamelingen, Weimar).

in de erbij gevoegde vruchten, en in de eenigszins anders gekarakteriseerde tijgerin; een vierde, zwakker exemplaar, door strooken bovenaan en links vergroot, is in het bezit van Cav. Mario Menotti te Rome, en wordt door dezen, m. i. ten onrechte, voor een Van Dyck gehouden [1]. De tijgerin alléen werd nog eens apart herhaald op een schilderij in de Akademie te Weenen. Eene teekening volgens hetzelfde sujet in het British Museum is eene middelmatige copie; minder nog is eene andere teekening in het Museum Plantin-Moretus.

De compositie heeft dus enorm succes gehad, en het is wel belang-

[1] *Archivio storico dell' Arte*, 1897 p. 291. Ook Emil Schaeffer nam deze attributie over in zijn *van Dyck* (Klassiker der Kunst, 1909).

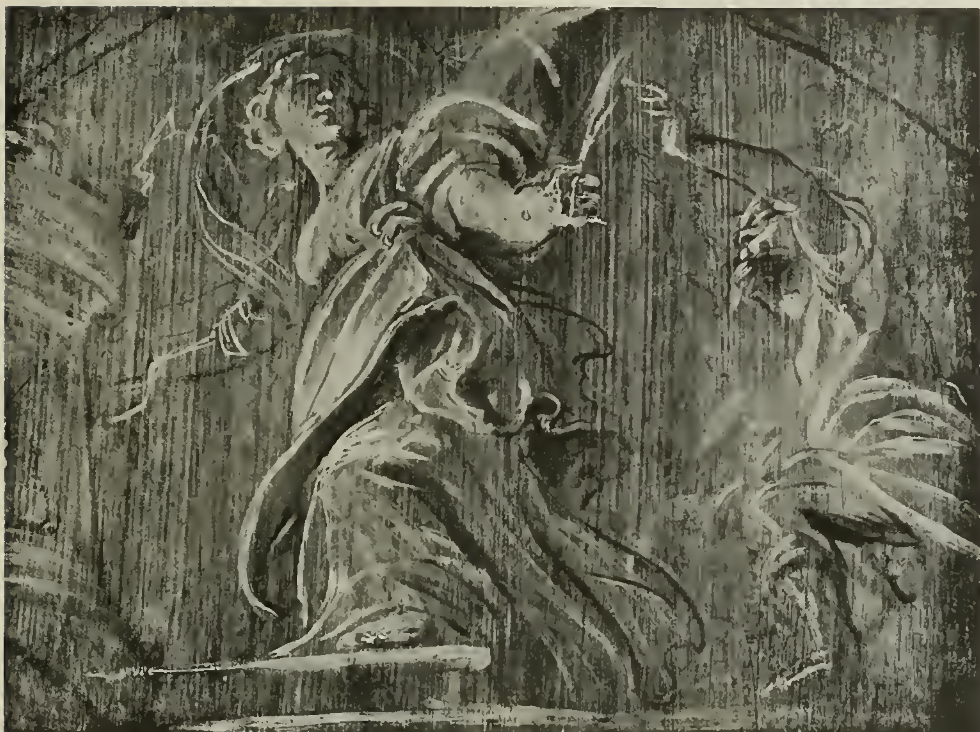


P. P. RUBENS: Sancta Clara.
(Ashmolean Museum, Oxford).

wekkend om het schetsje te Oxford met heel die reeks herhalingen te vergelijken; méer dan een eerste notatie is dit echter niet, en het zou mij niet verwonderen, zoo er den een of anderen keer nog een uitvoeriger schets voor den dag kwam, die dichter bij de replieken zou staan. De conceptie dagteekent blijkbaar uit den tijd toen Van Dyck bij Rubens werkte, niet omdat Van Dyck's hand beslist in een van deze bewerkingen valt te herkennen, maar omdat Rubens' trant en geest van de jaren 1618—20 er in weer te vinden is. — Onze schets werd (in de 18e eeuw?) vrij onhandig geëtst door een onbekende.

3). *Sancta Clara* (1). — Dit en de drie volgende schetsjes werden zonder twijfel in één adem uitgevoerd; zij dragen geheel hetzelfde karakter. Rubens gebruikte er blijkblaar stukjes van hetzelfde paneel voor; met een breeden, groven borstel, die zichtbare strepen achterliet, werd dat paneel, volgens Rubens' gewoonte, vaalbruin in tempera-verf getint; op dien ondergrond schetste hij, zeer delicaat, met licht-bruine penseelstreken de omtrekken en de schaduwen zijner figuren; en dan tooverde hij er, in wit met veel olie gemengd, de lichtdeelen op. Dat ging zoo vlug, zoo luchtig, dat het wel schijnt of die figuren er op *geblazen* zijn. De *Sancta Clara, de monstrans in de handen*

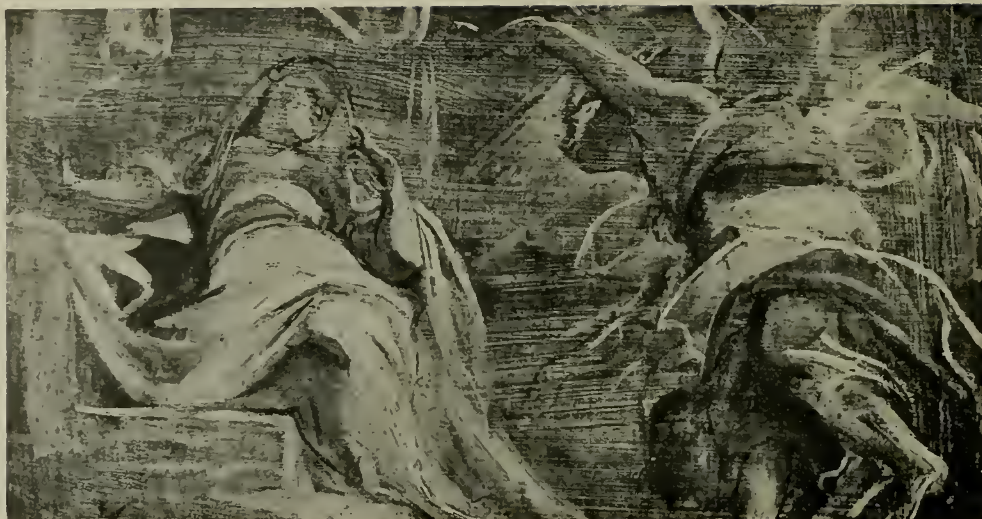
(1) In den Catalogus: *the Triumph of the Eucharist over Ignorance*. De heilige vertoont inderdaad overeenkomst met de figuur op dit stuk te Madrid, maar het onderwerp is niet hetzelfde.



P. P. RUBENS: Sancta Barbara.
(Ashmolean Museum, Oxford).

dragend, is het minste van deze serie; de buigende figuur rechts, op den rug gezien, met daarachter een kolom, is ongracelijk, en werd door Rubens in de definitieve bewerking dan ook veranderd; de kolom werd vervangen door een wolk. Deze schetsjes zijn nl. eerste ideeën voor de plafondschilderingen in de Jesuïetenkerk te Antwerpen, en dateeren dus van 1620. Men weet dat deze werken ten onder gingen in een brand, maar dat er oorspronkelijke schetsen, geteekende copieën en gravuren van bewaard bleven, waardoor men zich althans een denkbeeld van dezen geweldigen cyclus kan maken. De *Sancta Clara* is n^0. 1 van de door J. J. Preisler gegraveerde reeks.

4). *Sancta Barbara*. — Geheel in dezelfde techniek uitgevoerd als het vorige schetsje, is deze Sinte Barbara stellig superieur. De martelaarspalm in de hand, vlucht de heilige naar een toren, die links even is geschetst; haar achtervolger ziet men rechts. De beweging der vlucht is prachtig aangegeven; de wind speelt in de plooien van het kleed, van den sluier, en doet ze golven in vlugge voluten. Eigenaardig is de behandeling van het hoofd der heilige: de verlichting komt van beneden; de lichtdeelen zijn met wit aangegeven; voor de schaduw-



P. P. RUBENS: De Annunciatie.
(Ashmolean Museum, Oxford).

deelen is het vale paneel eenvoudig bloot gelaten, en de omtrek met een paar penseelstreken aangeduid; ondanks deze uiterst rudimentaire middelen staat alles volkomen op zijn plaats, is er relief, licht, beweging, leven in die figuur; alleen Rubens is tot zulk mirakel in staat.

Een meer uitgewerkte schets, in kleur, van dit onderwerp bevindt zich in de galerij te Dulwich. Het definitieve schilderij kennen we uit de teekening van J. de Wit (Museum Plantin-Moretus) en de gravuur van J. Punt (n°. 36 der reeks). Er is in de uitvoering weinig aan veranderd; alleen is het „verkort" wat verscherpt, en is de compositie (in ovaal) wat meer uitgerekt.

5). *De Annunciatie.* — Dit is de schets voor een der plafonds, welke oorspronkelijk vermeld waren in het contract voor de versiering der kerk, maar die niet werden uitgevoerd. De behandeling is ruwer en slordiger dan in het vorige schetsje; de engel heeft echter wel allure. Een uitvoeriger en sterk afwijkende schets van hetzelfde onderwerp treft men aan in de Akademie te Weenen. Het motief van den engel vindt men met zekere varianten nog elders bij Rubens weer, b.v. op een schets van een ander stuk der Jesuïetenkerk, de *H. Cecilia*, eveneens in de Akademie te Weenen, en op den *Intocht van Henri IV te Parijs* (uit de verz. van Lord Darnley, thans bij Mevr. J. W. Simpson te New York; andere bewerking in de Uffizi te Florence).

6). *Noach's Brandoffer.* — „Doe ginck Noach uyt, ende syne sonen,



P. P. RUBENS: Noach's Brandoffer.
Ashmolean Museum, Oxford).

ende syne huysvrouwe, ende de wyven syner sonen met hem... Ende Noach bouwde den Heere eenen Altaer: ende hy nam van al het reyn vee, ende van al het reyn gevogelte, ende offerde brandofferen op dien altaer"... Deze episode komt niet voor onder de voor de Jesuïetenkerk voorgeschreven of behandelde onderwerpen, maar de techniek van dit schetsje sluit zich zoo volkomen aan bij de drie vorige, dat het zonder twijfel gelijktijdig is ontstaan.

Men weet dat het reuzenwerk dezer versieringen met verbazenden spoed werd uitgevoerd: het contract tusschen Rubens en Pater Tirinus werd op 29 Maart 1620 afgesloten, en de 39 schilderijen moesten hetzelfde jaar klaar zijn! Natuurlijk werd de zaak vóór de onderteekening van het officieele contract in den breede besproken tusschen Rubens en de Eerwaarde Paters, waarmee de kunstenaar sedert lang de beste betrekkingen onderhield; en ik stel me voor, dat Rubens in zijn ijver om er vaart achter te zetten, de hand al aan het werk zal hebben geslagen, eer alles definitief was vastgesteld. Toen hij de Oxfordsche schetsjes ontwierp, waren hem de juiste maten blijkbaar ook nog niet bekend, daar hij de composities later uitrekte om ze in de lijsten te doen passen; zoo ook kan hij een onderwerp hebben geschetst, dat naderhand werd verworpen. Een andere bewerking van dit thema is



(*)
P. P. RUBENS (gegraveerd door THEOD. VAN THULDEN): Portiek der Keizers.
(Uit de *Pompa Introitus* etc.).
(*) Standbeeld van Keizer Maximiliaan.

mij bij Rubens niet bekend; het schetsje heeft daarom wel belang, al is het uiterst sommair van behandeling.

7). *Keizer Maximiliaan.* — Deze prachtige schets is geheel met het penseel geteekend in bister op het geelachtige paneel. De vingers der rechterhand en de scepter zijn even met wat bleekrood beschaduwd; een zeer dun vlekje rose-rood is op den achtergrond rechts naast het hoofd gezet, als om een toon aan te geven; hier en daar, op het harnas enz., enkele geelwitte blinklichten.

Het is een nobele, grootsche verschijning, waarin de meester waarlijk de majesteit van den laatsten Caesar der middeleeuwen heeft gesymboliseerd. Men denkt onwillekeurig aan Leys' vorstenfiguren in het Antwerpsche stadhuis; en toch is er wel geen grooter contrast denkbaar dan tusschen dezen gewild-archaïseerenden, negentiend'eeuwschen ziener, en den barokken Rubens, die zoo geheel opging in het bewogen leven van zijn tijd. Maar Rubens is méer dan men gaarne gelooft, en het is hem een spel om, wie hem met eenigen ernst bestudeert, telkens weer met nieuwe aspecten van zijn genie te verrassen.

Deze schets werd gemaakt voor de geweldige reeks stadsversieringen, te Antwerpen opgericht ter eere van de Blijde Intrede van den Kardi-



P. P. RUBENS: Keizer Maximiliaan.

(Ashmolean Museum, Oxford).

naal-Infant Ferdinand. Het is één der twaalf keizerfiguren van het „Porticus Cesarea Austriaca" dat op de Meir werd opgericht, en wel het zesde in de rij (¹). De schets draagt dan ook, bovenaan, gedeeltelijk onleesbaar, maar in Rubens' eigen handschrift, de woorden: *Maximilianus primus N° 6.* Zes andere figuren van Keizers voor hetzelfde werk treft men aan in de Ermitage, twee andere in het Suermondt-Museum te Aken. Deze schetsen vertoonen echter een opvallend verschil met die van Oxford; de figuren staan er in eene *nis*, op een *voetstuk*, waarop de naam van den Keizer door eene andere hand is geschreven. Ze schijnen minder fraai dan het Oxfordsche. Wellicht ligt de verklaring van dit verschil in het feit, dat men eerst voornemens was, de keizersfiguren eenvoudig op doek, als standbeelden in nissen te *schilderen*. Later besloot men echter, de figuren als *echte* standbeelden, volgens Rubens' ontwerpen, door verschillende beeldhouwers in witten steen te laten beitelen en te vergulden (²). De schetsen in de Ermitage en te Aken waren blijkbaar bedoeld als modellen voor de uitvoering in schilderwerk; de schets te Oxford was een model voor den beeldhouwer, waarbij een geschilderde nis niet te pas kwam, daar de beelden los onder de open portiek geplaatst werden. Terloops weze opgemerkt, dat de twee *zittende* figuren van Maximiliaan en Karel V in de Akademie te Weenen, *niet* behooren tot de portiek, zooals bij Rooses vermeld wordt, maar tot de voorzijde van den praalboog ter eere van Philippus.

7). *Landschap met Toren.* — Romantisch doet dit landschapje aan, met den eenzamen toren, de gewelfde brug, het met lage boomen en struiken begroeide land, dat zich, onder een bewogen avondhemel, glooiend naar een verren horizont uitstrekt. Een tooneel voor een verhaal van Hoffmann of Poe. In dien toren knagen de ratten, piepen de vledermuizen; dat water spiegelt geheimzinnig; dadelijk wordt het donker, en reeds loeren de verschrikkingen op den verdwaalden wandelaar...

Het stukje is bijna geheel als grisaille behandeld; donkerbruin, geel, grijs, grijsgroen, zijn de overheerschende tonen. Het weêr is buiïg; zeker heeft het pas geregend; maar vóor zij achter de kim verdwijnt, breekt de bleeke zonneschijf nog even door de dreigend-grijze wolken, waarachter gele lichten flitsen; haar valsche schijn werpt

(¹) Vgl. de gravuren van Theod. van Thulden in de *Pompa Introitus honori serenissimi principis Ferdinandi*, etc. Antwerpen, 1641, p. 43, 51, 65.
(²) Rooses, *L'Œuvre de Rubens.* III, p. 305—307.



P. P. RUBENS: Het Tornooi. *(Phot. Alinari, Florence).*
(Louvre Parijs).

lange, donkere schaduwen, of ontsteekt vluchtige schitterpunten op het water en op het vochtig gebladerte; hooger op is de hemel bleekblauw, overgaande in grijs.

Een geheel analoog schetsje bevindt zich in het Kaiser-Friedrich Museum te Berlijn ([1]). Op het eerste gezicht kan men meenen, dat het eene een copie of repliek van het andere is; bij nader toezien blijkt dit echter niet het geval. In beide stukken is het behandelde tooneel identiek hetzelfde, maar stond de schilder niet op hetzelfde gezichtspunt; dit blijkt met mathematische zekerheid uit de perspectief, al is het verschil gering; de onderlinge verhouding van toren en brug verschilt. Rubens heeft dus, blijkbaar kort achtereen, tweemaal hetzelfde onderwerp geschetst, op een afstand van enkele passen; en zoo ik tusschen beide bewerkingen te kiezen had, zou ik waarschijnlijk aan de Oxfordsche de voorkeur geven.

Het motief werd door Rubens gebruikt in het *Tornooi* van den Louvre; het gezichtspunt is daar hetzelfde als in de schets te Berlijn; echter is in den Louvre de compositie aanzienlijk uitgebreid, vooral rechts en beneden, om ruimte te verleenen aan de geharnaste, kamp-

([1]) Eveneens uit Engeland herkomstig. (Verz. Lord Francis Pelham Clinton-Hope).



P. P. RUBENS: Landschap met Toren.

(Ashmolean Museum, Oxford).



P. P. RUBENS: Landschap met Hofstede.

(Ashmolean Museum, Oxford).

vechtende ridders. Een repliek van dit *Tornooi*, waaraan ik evenmin als Friedländer [1] gelooven kan, bevindt zich in privaatbezit te Brussel [2].

Rubens schilderde deze stukken op zijn buitengoed, dus in de vijf laatste jaren van zijn leven. Wat we hier zien, is de „groote Motte, ende den grooten hooghen vierkantighen Thoren in 't midden van deselve Motte rontomme syne Vyvers gheleghen." Op het Tornooi van den Louvre zien we, rechts van den toren, ook „de Hof-stadt met de groote steene Huysinghen ende andere schoone Edificien in forme van een Casteel daarop staende, met den Hof, Boomgaert, Fruytboomen, optreckende Brugghe" etc. [3].

Belangwekkend is het, na te gaan, hoe de omgeving op het gemoed van den nieuwen kasteelheer inwerkte; rondwandelende in zijn domein, gevoelde ook hij het „Erwachen heiterer Empfindungen bey der Ankunft auf dem Lande," en hij noteerde zijne indrukken in tal van heerlijk-frissche landschapstudies; maar bij een romantisch gegeven als in de schetsjes te Oxford en te Berlijn, vergenoegt hij zich niet met een simpelen natuur-indruk; hij gaat aan het fantaseeren, roept tooneelen op, waarvan in zijne verbeelding dit middeleeuwsche slot eenmaal getuige was, en weldra geeft hij ons het bewogen visioen van een steekspel, waar de lansen geveld zijn, de harnassen kletteren, de trompetten schallen, de rossen steigeren en snuiven.

9). *Landschap met Hofstede.* — Zonder twijfel in dezelfde omgeving en in denzelfden tijd ontstaan, spreekt uit dit landschap een geheel andere stemming; hier heerscht landelijke rust en vrede, hier is de kunstenaar geheel opgegaan in bewondering voor de natuur in al haar eenvoud. De schildering is geheel doorschijnend. De hellende voorgrond, links, heeft rose-roodachtige partijen, zooals alleen de stoutmoedigste „impressionisten" die zouden durven gebruiken. Een waterplas vooraan, en een stroomend beekje verderop zijn aangeduid met wat grijs, wat bruin en wat witte schittervlekjes; de boomen zijn gepointilleerd, groenig of bruinig, en werpen harde schaduwen; verderop strekt zich een gelig land uit, en aan de kim ziet men blauwige heuvelen. De hemel, waarin zeer laag de bleeke zonneschijf staat, is zeer licht en doorschijnend, met rose-achtige en grijsblauwe tinten. Vooraan rechts, op een steen, bijna onzichtbaar in de schaduw, zit een

(1) *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXIII, p. 383.
(2) Afgeb. in *Trésor de l'Art belge au 17e siècle*. Bruxelles, 1912. t. I, pl. LII.
(3) Plakbrief der op 13 October 1682 openbaar geveilde Heerlijkheid van Steen (*Rubens-Bulletijn*, V, p. 149).

herder, wiens schaapjes verderop grazen, en bespeelt de schalmei... Het geheel doet me denken aan zekere landschapjes van Adriaen Brouwer. Mij is geen schilderij van Rubens bekend, waarin deze schets werd gebruikt. Een meer uitgebreid en meer bewogen landschap, dat hiermee geene directe overeenkomst vertoont, maar in den geest wel met dit stukje verwant is, bevindt zich in de verzameling J. G. Johnson te Philadelphia (¹).

10). *St. Augustinus.* — Als een vlam schittert de figuur van den heilige op den donkeren achtergrond, in een rijke harmonie van goud, zwart en rood. Goud zijn mijter en kromstaf, goudbrokaat de breedgeplooide pluviale, zwart het onderkleed, rood de voering van mantel en mijter en het brandende hart. Met de eenvoudigste middelen is dit krachtige effect verkregen; met delicate, lichtbruine penseelstreken is de figuur op het overal doorschemerende paneel geteekend, en vervolgens is die teekening gekleurd of liever getint met dunne, doorschijnende verf: hevige schamplichten spelen op het metaal, op de kreukende plooien van het goudweefsel. Men voelt dat het geheel uit één stuk is uitgegoten, als een vlugge maar prachtige notatie, waarin men heel Rubens wedervindt, zonder bijwerk van leerlingen of helpers.

Uiterlijke gegevens om dit stukje te dateeren zijn mij niet bekend; schilderwijze en kleurenharmonie wijzen echter op de laatste jaren van den meester, wiens heele kunstenaarsloopbaan een geleidelijke stijging was. In 1637/39 leverde hij een *Augustinus* voor de Augustijnenkerk te Praag; compositie, opvatting en uitvoering van dit atelierwerk verschillen merkelijk met deze schets, welke echter een eerste ontwerp voor dit stuk kan zijn.

(*Wordt voortgezet*). P. BUSCHMANN.



(¹) Afgeb. door W. Valentiner, Gemälde des Rubens in Amerika. (*Zeitschrift für bildende Künst*, N. F. XXIII, p. 270).



P. P. RUBENS: St. Augustinus.

(Ashmolean Museum, Oxford).



H. HEYENBROCK, SCHILDER VAN HET ZWARTE LAND



k vluchtte den oorlog, de bommen, de zoo terecht gevreesde afpersingen. Ik werd meegesleept met den deerniswekkenden stroom van menschen, die zich, acht dagen lang, in October 1914, over Noord-Brabant en Zeeland, over het gastvrije Holland uitstortte. Ik vond ten slotte voor de mijnen het rustige onderdak, de veilige haven in het gezonde Gooiland, het land van schilders en dichters, waar purperen heiden zich uitstrekken, waar de herfst goud en vuur doet schitteren in de bosschen. Ik herinnerde mij dan een Hollandsch schilder, dien ik had ontmoet in mijn land, in den Borinage; dit zwarte rijk van ijzer en steenkool was zijn gebied; herhaaldelijk had hij er vertoefd, en kende er, beter dan ik, zekere treffende hoekjes van. De weg van den Brink van Laren, tot Blaricum is niet heel lang, en weldra bevond ik mij in Heyenbrock's atelier, en was gelukkig zijn werk beter te leeren kennen dan door de fotografieën, welke mij reeds zeer hadden geïnteresseerd.

En die landelijke woning, gedeeltelijk door den kunstenaar zelf gebouwd, bevatte schilderijen, groote pastelstudies enz., waarin ik als het ware een atmosfeer van strijd en oorlog wedervond; de menschen worstelen er als titans tegen de wederspannige stof; zij overweldigen de krachten der natuur, smelten het staal, blazen het glas, en, volgens het woord van den dichter (¹) „recréent le monde d'après une autre volonté."

Is het niet eigenaardig dat die schilder, wiens geest voortdurend vervuld is met de ontzaglijke visioenen uit de ijzergieterijen van Westfalen of van het Luikerland, — mijnwerkers schildert, hoogovens, glas-

(¹) Emile Verhaeren.

blazerijen, te midden van het Gooi, waar zoovele schilders hun landelijke motieven kwamen zoeken? De streek is gezond en rustig: Heyenbrock vertoeft er gaarne in den winter, in de lente, of in den herfst; maar hij verdwijnt wanneer er tango gedanst wordt — want in Augustus danst men er tango!

Spreek Heyenbrock niet over die interieurtjes, waar hetzelfde boerenvrouwtje sedert een halve eeuw aardappelen schilt in een zonnestraal, die precies op 't goede oogenblik door 't venster schijnt, — over die troep schaapjes, die Mauve in de mode bracht (de kwade tongen beweren, dat de Larensche schilders op eigen kosten een schaapherder met kudde onderhouden, opdat het schilderachtige motief niet verloren zou gaan)... Heyenbrock wil van dit alles niet weten. Hij is geheel verdiept in zijn epos van ijzer en vuur. Dit alleen boezemt hem belang in.

Met enkele, nog al te zeldzame kunstenaars, heeft deze schilder een der groote waarheden van onzen tijd ontdekt. Zeker, het is vrij goedkoop .om uit de hoogte neer te zien op vaak behandelde onderwerpen; immers komt het alleen op de interpretatie aan. Een landelijk tooneel in een prachtig licht, is een *actueele* schoonheid, omdat ze van alle tijden is, omdat het de schoonheid is van het aangezicht der aarde. Maar de schilders, de etsers, de beeldhouwers der nieuwe tijden meenen, dat men niet eeuwig en altijd dezelfde kaas, naast dezelfde half geledigde flesch behoeft te schilderen, niet altijd hetzelfde „pittoreske" watertje, dezelfde schaapjes of denzelfden heer in gekleede jas met 'n lintje. Zij openbaren ons een nieuwe schoonheid. Volgens het woord van Hugo over Baudelaire spannen zij nieuwe snaren op de harp. Zij doen ons een nieuwe rilling gevoelen. Een Van Gogh in zijn eersten tijd, een Constantin Meunier met een geniale synthetische kracht, een Carrière, — die echter maar schetsen uitvoerde — een Pennell, een Brangwyn, een Maxime Luce, een Steinlen, een Adler, een Gaston Prunier, en de Walen Maréchal, Rassenfosse en de jongere Pierre Paulus, hebben de sombere grootheid beseft van die helsche tooneelen, van die zoo moderne nijverheidssteden, van die landschappen door menschelijke kracht geschapen, welke een absurde conventie als noodzakelijk leelijk beschouwt.

Deze eeuw der machine, der „Villes tentaculaires", der bonte wereldhavens, der daverende fabrieken, deze eeuw der luchtvaart, van den industrieelen strijd, waar de rhythmus van het leven is versneld — heeft hare dichters gevonden: een Whitman, een Zola, een Verhaeren en zooveel jongeren, die zelfs een „school" wilden stichten tot verheerlijking der nieuwe schoonheid, door Emerson voorspeld.



H. HEYENBROCK Het slaktappen aan den hoogoven.

Heyenbrock's lievelingsboek is die *Voice of the machines, an introduction to the 20th century* van den Amerikaan Gerard Stanley Lee. Dit boek is hem als een bijbel, een lyrisch evangelie van onze industrieele beschaving. Men leest er ieder oogenblik paragrafen als de volgende, van buitengewoon relief:

„The word *beautiful* in 1909 is no longer shut in with its ancient



H. HEYENBROCK: Parkhaven, Rotterdam.

rim of hills, or with a show of sunsets, or with bouquets and doilies and song of birds. If a hill is beautiful, so is the locomotive that conquers the hill."

En elders:

„The poet of the new mouvement shall not be discovered talking with the doctors, or defining are in the schools, nor shall he be seen at first by peeren in books. The passer-by shall see him, perhaps, through the door of a foundry at night, a lurid figure there, bent with labor and humbled with labor, but with the fire from the heart of the earth playing upon his face. His hands — innocent of the ink of poets, of the mere outside of things, shall be beautiful with the grasp of the thing called life — with the grim, silent, patient creating of life."

Frederik van Eeden schreef over Heyenbrock, in *Op de Hoogte:*

„Hij ziet de fabriek, de mijn als een geheel, een groot imposant verschijnsel met diepe beteekenis. Hij is niet los van het algemeen menschelijke. Het wreede, menschenofferende van mijnen en fabrieken ontgaat hem niet. Wij blijven het zien en gevoelen. Maar hij stelt ons op zulk een afstand, dat wij het waarnemen als een machtig geheel en dat wij tegelijk ook emoties van ontzag, verheffing en bewondering ondergaan."

Waar de grootindustrie den werkman niet verplettert of doet ver-



H. HEYENBROCK: Het bouwen van Hoogovens, Lotharingen.

kwijnen, schept zij soms een nieuw ras, dat zoo sterk en schoon is als de discobolen der oudheid. Ik denk aan zekere mijnwerkers, zekere „tapeurs à la veine," aan de „Hiercheuse" van Meunier, die in de duisternissen nederdaalt met een roos in den mond....

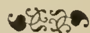
Heyenbrock heeft grondige technische studies gedaan, ten einde de waarheid dichter te kunnen naderen, en in de bewustheid dat zonder waarheid geen poëzie bestaan kan. Wat ons bij hem aantrekt is, dat hij groot ziet, dat hij niet slechts de kleur van een vlam, het gebaar van een zwoeger, de bouw van een machine weergeeft, maar ook en vooral de beweging, de atmosfeer, „l'âme collective et anonyme d'une usine." De industrie, heeft hij zeer juist gezegd, is het groote kerkhof der onbekenden. Men denke, inderdaad, aan den schat van krachtsinspanning, van onderzoek, van menschenlevens die noodzakelijk is, om zooveel technische volmaaktheid te bereiken. Vandaar het streven naar synthese dat hem eigen is; zoo vertoont hij ons zonder „peuteren" dit bedrijvige werkvolk, dat zich als dwergen rond de reuzenmachines beweegt.

Men heeft Heyenbrock soms zekere gebreken van teekening verweten, en er op gewezen dat zijn tonaliteit al te egaal is. Maar dat hij thans den vorm meester is, en met alle noodige fijnheid weet te nuanceeren, kan blijken uit zijn groote, van leven en beweging overvloeiende composities, welke hem onlangs door de Rotterdamsche haven werden geïnspireerd.

Zooals men begrijpen kan, is Heyenbrock niet onverschillig gebleven voor de buitengewone industrieele ontwikkeling en de economische bedrijvigheid van zijn land.

In het land der vaarten en der tulpen, der windmolens en der polders, dat de Amerikanen symboliseeren door een Volendamschen visscher op witte klompen, die zijn lange pijp rookt, is een Zwart Land in wording. Ik denk aan Tilburg en Enschedé, aan de zagerijen van Zaandam, aan de glasfabrieken van Maassluis, aan heel dit industrieele Holland waaraan de nieuwe Limburgsche koolmijnen een ontzaglijke ontwikkeling beloven. Heyenbrock zal de dichter van dit nieuwe Nederland zijn. Hij is een der belangrijkste vertegenwoordigers der nieuwe kunst, die de futuristen schijnen vermoed te hebben, maar die ze slechts in krankzinnige raadsels weten uit te drukken, — een kunst die symboliseeren en verheerlijken wil de inspanning der moderne tijden, door Walt Whitman de eeuw van het onvolbrachte genoemd.

LOUIS PIÉRARD.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN
TENTOONSTELLINGEN

:-: AMSTERDAM :-:



ODERNE KUNST. STEDELIJK MUSEUM. Langen tijd scheen het of Vincent van Gogh in de nieuwere kunstgeschiedenis eenzaam zou blijven staan als een 'zonderling', als een verdwaalde, een vreemdeling, in het schilderend Holland met zijn prachtige op degelijke gronden gevestigde traditie, vanaf de Van Eycken over Rembrandt tot Israëls en de Marissen. Toen verscheen Toorop, een phantast niet minder dan Van Gogh, geestelijk nog rijker, toegerust met verwonderlijke technische gaven in velerlei richting. De kunst van Van Gogh, naar den gevoelsinhoud gemeenschap toonend met een nieuwe democratie, naar den vorm evenwel de *eigendunkelijkheid* zelf van een gebroken genie, scheen buiten hem geen toekomst te hebben. Toorop maakte wel enkele handgrepen van Vincent tot de zijne, nam in zijn ziel, behalve zooveel meer, ook Van Goghsche ideeën op, — maar van een schoolvorming bleek niets. Integendeel, Van Gogh bleef in verloop van tijd hoe langer zoo meer een in onze Hollandsche dreven eenzaam verdoolde, een genie ten slotte verbijsterd door de wanhoop van onvervulde droomen. Slechts in enkele Fransche kunstenaarskringen scheen hij navolgers te hebben. Toorop echter ontplooide hoe langer hoe rijker zijne veelsoortige schoonheden voor de verbaasde oogen der toeschouwers, verbond zijn schilderdroomen met het symbolisch en allegorisch catholicisme, zoekend naar de vormen om in veelal decoratieven zin zijn droomen te verwezenlijken in de architectuur.

Daarmee scheen 't gedaan. De Haagsche en Amsterdamsche scholen vierden haar rijken nabloei in een zeer groot aantal *talenten*. Het eigenlijke genie liet op zich wachten....

En nu, sinds enkele jaren kwamen van Italië en Frankrijk, met veel gerucht, de futuristen en cubisten, een 'naam' kant en klaar scheppend vóór en aléér hun kunst zich baan kon breken. Leuzen en strijdkreten overstemmen nóg het gerucht der werkelijke daden. Zoekend naar de formule, die de traditie of school moest vervangen — de idee toch moet een vorm hebben —, zocht de eene richting het in de toekomst eener absoluut vrije visionaire verbeelding, de andere richting in de modernste ideeënrijke uitwerking van de oudste technieken (b.v. mozaïek). De richtingen intusschen verwarden zich in elkaar, en schijnen alleen toekomst te hebben in decoratieven zin, behalve bij zeer weinige kunstenaars, die bij de gratie van hun kunstgenie zich alles mogen veroorloven, omdat zij, ondanks hun vele mistastingen, telkens wonderlijke vondsten als schoonheden te voorschijn brengen. Zoo iemand is Fauconnier, en tot zoo iemand schijnt zich ook Schelfhout te ontwikkelen.

En nu schijnt het, dat te midden van al dien drang, naar het 'nooit geziene' — het streven van den moderne —, toch de behoefte gevoeld wordt naar den Meester, het Voorbeeld. Vincent van Gogh roepen zij op, om met zijn kunst voor hén te getuigen, en eenige uitingen van Toorop's kunst verschijnen hun

als het paradigmatische bij uitstek. Zij zijn de „Eereleden" en komen als koningen te gast.

Zoo is er dus toch een traditie en is er een ideëele school. Van de ruim honderd werken van Schelfhorst zijn meerdere ideëel beïnvloed door Toorop. Zouden ooit *Le Musique*, *Le Philosophe*, *Le Martyre* aanschijn hebben gekregen zonder de expressionistische idee-kunst van Toorop? Doch men zou Schelfhout miskennen indien men hem voor een onoorspronkelijk talent hield. Integendeel is hij een sterke zelfstandige geest, die veel kunst van veel tijden in zich heeft opgenomen en nu met grooten scheppingsdrang en werkkracht buitengewoon belangwekkend werk laat zien. Zijn landschap-etsen spreken tot allen en zijn ideeën-rijke figuren hebben tot enkelen ook iets buitengewoons te zeggen.

Ook Leo Gestel maakt een belangwekkenden ontwikkelingstijd door. Wij denken aan zijn Belgisch werk. In zijn bloemstukken is phantasie en praal van vorm en kleur, nu en dan met ongemeen decoratieven zin.

Jan Sluyters vermag ons wel te overtuigen door *kunnen*, evenwel nog niet door *kunst*. En Mondriaan is nog aan zijn praeludium van rechthoekige vakjes als van verweerde muren. Zijn psychisch licht straalt nog onder de korenmaat.

De alomtegenwoordige Le Fauconnier wordt elders gekarakteriseerd.

J. C. van Epen stelt eenige ontwerpen van buitenhuizen ten toon.



LE FAUCONNIER. GEBOUW M[IJ] TOT BEVORDERING DER BOUWKUNST.

Le Fauconnier wórstelt nog met de twee elementen *vorm* en *inhoud*. Zijn strijd is die der moderne romantiek, welke vooral belangwekkend is, omdat deze heroïsch is, en in het dramatische ontknoopingspunt zoowel schijnt te neigen naar een nederlaag als zich te verheffen tot eene overwinning. Inhoud van gevoel en vorm van verbeelding voeren tot een tragisch conflict in dezen modernen geest, omdat deze tijd een *overgangstijd* is. Het standpunt der Modernen is wankelbaar, hun houding... onhoudbaar. Zij blikken in de moderne 'phase' zoowel naar het verleden (cubisme) als naar de toekomst (futurisme). Deze richtingen loopen niet zoo uiteen als de partijgangers zich wel inbeelden. Gelijk de *heilstaat* zoowel in het verleden als in de toekomst schijnt te liggen, en de vormverbeelding zich de cubistische handboeien aanbindt, terwijl de gevoelsinhoud zich in futuristische losbandigheid wil uiten, is de moderne phase zoo *onvast*, dat in haren overgang elk oogenblik de vrijheid, eenzijdig als willekeur beschouwd, zich verkeert in dwingende vormen, die dan ten slotte in *decoratieve* toepasselijkheid een doel bereikt. Waar *symbool* en *ideaal* de twee eeuwige aesthetische categorieën vertegenwoordigen, welke zich in de *romantische* schoonheid ophelfen tot eene hoogere eenheid, doch waar juist die poging tot die verheffing tot allerlei evenwichtsverstoringen leidt en zoo tot strijd, vooral op het wankele standpunt der moderniteit, daar moet het schouwspel van dien strijd in de kunst van een Le Fauconnier vanzelf buitengewoon belangwekkend zijn.

Men kent zijne theorie en men kent zijne practijk b.v. in *Le Chasseur*. Ernst én, wellicht onbewuste of onderbewuste, mystificatie riepen wanstaltige wezenlijkheden te voorschijn, doch hoe meer de onbluschbare werkelijkheidszin zich van dezen bekwamen kleurmenger en vormgever meester maakte, hoe meer het impressionisme deze kunst weer beheerschte. Het expressionisme van portretten, figuurstukken en lijn- en vlak-phantasieën is de uiting der willekeur van den vormgever, het impressionisme van stillevens en landschappen is een zich overgeven aan de gevoelsmacht van den kleurmenger, en het streven naar evenwicht en verheffing is de strijd om de *romantische* schoonheid, die in Le Fauconnier nog geenszins volstreden is. De weg van „Le Chasseur" tot het impressionistische landschap (b.v. Zandvoort) met een zin voor het locale, beteekent evenwel een *teruggang* (spiraalsgewijs?) — die aangenaam verrast; en de bloemstukken zijn wel is waar meer om de boeiende kleurpracht dan de vormgeving bewonderenswaard. Ook hier blijkt weer dat het ongewone nog niet buitengewoon of bovengewoon mag heeten.



MODERNE KUNSTKRING. KEIZERSGR. 756.

Bij de oprichting van de „Moderne Kunstkring” en bij de beschouwing der tentoonstelling van moderne kunst in het Gemeentemuseum is reeds een kenschets gegeven van het standpunt der modernen ten opzichte der kunstgeschiedenis. Hier volgen eenige aanteekeningen bij het tentoongestelde in het gebouw van het nieuwste schilder-genootschap.

Er is eene Eere-tentoonstelling van 23 schilderstukken en 8 teekeningen van Vincent van Gogh. De zwaarmoedige dweper zal van zulk eene eere niet hebben gedroomd. 't Is bekend werk, dat men intusschen nimmer genoeg zien kan. Zoo de „Slaapkamer”, vol tragische realiteitszin, belangrijk als een experiment, welke men evenwel niet gaarne als wandversiering zal gebruiken, — geen ‘speelgoed’ dus kan men weer eenzijdig opmerken. Gruwelijke ernst; gelijk de onvolprezen „Aardappeleters” en „Sorrow”. — „Zonnebloemen”, „Boomgaard” en de „Amandeltak” geven weer andere hemelstreken van Vincent's „paysages de l'âme” te zien.

Van Toorop de „Dante” der Inferno en de „Vluchtelingen”.

Wat Le Fauconnier betreft, die hier 16 zeer verschillende werken toont, verwijzen we naar onze karakteristiek van zijn werk in't gebouw van de M^ij voor Bouwkunst. Het werk is het best waar zijn vormgeving en voortreffelijken kleurzin zich min of meer schikken naar de kunsthistorische eischen. Zie „Bloemen en Vruchten” (42), „Cactus” (43), „Anemonen”, de „Zee bij Zandvoort”.

Petrus Alma schikt zich ook naar *decoratieve* eischen, zelfs in „Vrouwenkopje” (hout). Het „Lezend Meisje” lijkt op borduurwerk, terwijl meerdere werken, b.v. „Stilleven” (41) vragen om uitvoering in gebrand glas.

H. F. ten Holt, een ongemeen talent met groote visionaire kracht, zou in muurschildering wellicht voldoening vinden.

Conrad Kickert, te veel miskend, toont veel kleurzin in de stillevens „Het roode tapijt” en „De blauwe Doek” (60 en 61) en in „Hoeve te Veere” (69).

Petrus Lau bereikt hier en daar het *monumentale*; zie het „Witte Paard”. Zijn kleurgevoel is ook zeer sterk in de „Vanenburgerbeek” (77).

J. Baedecke heeft zich nog uit den Egyptisch-Assyriologischen achtergrond te ontworstelen.

J. Verhoeven's werk heeft een paar stillevens, die vermelding verdienen.

J. G. Weyand zit nog wat vast aan cubistisch maniërisme, doch zijn „Graflegging” (87) is toch van magistrale vormkracht. Waar is het gebouw, dat zulke verbeeldingen — ik denk ook aan *Ten Holt*'s „Vlucht naar Egypte” (58) – op zijn plafond en muren een plaats geeft?

Ettelijke oude Chineesche keramische werken (uit de verzameling van A. Vecht en Co.) bieden in de zalen en kamers van het patricische gebouw, te midden van het moderne, rustpunten voor oog en verbeelding.

Wij erkennen gaarne, dat het Amsterdamsche kunstleven door dezen Modernen Kunstkring is verrijkt. Men heeft voor deze tentoonstelling zijn best gedaan en slechts het beste getoond wat ter beschikking was. Wij hopen evenwel dat men zijn best zal blijven doen dit streven flink te houden op of bóven Amsterdamsch peil.

D. B.





RIK WOUTERS.



HET toeval heeft gewild, dat de golf van ellende die van uit België over ons land kwam, toch ook wat goeds bracht: de blijde kunst van een jong, krachtig kunstenaar.

In Amsterdam zagen wij werken van den Belgischen beeldhouwer-schilder Rik Wouters. Door zijn teekeningen, in het Prentenkabinet van 's Rijks Museum ten toon gesteld, door zijn schilderijen en beeldhouwwerken in het Stedelijk museum, kunnen wij ons een vrijwel volledig denkbeeld vormen van zijn talent. Ik vermoed, dat dit talent in Holland naast veel bewondering toch ook bevreemding zal wekken, want het publiek is slecht voorbereid het te waardeeren. De waarheid is, dat men de groote aesthetische stroomingen op het gebied der beeldende kunsten in het laatst der 19de eeuw en in het begin der 20ste niet heeft gevolgd, dat men nog nagenoeg uitsluitend onder de suggestie van de Haagsche school leeft, die met haar nationale eigenschappen toch in wezen een zelfde verschijnsel was als de veertig jaar vroeger ontstane Barbizon school. Voor hetgeen het internationale leven later voortbracht bleef het publiek blind. Van de Fransche impressionisten bemerkten wij hier heel weinig, al had de Hollander Jongkind aan hun streven mede een stoot gegeven; een enkele pointillist, als Hart Nibbrig, die, wat betreft de technische behandeling, de bijkans academische richting der school vertegenwoordigde, was zeker niet in staat ons publiek voor de meer levendige prestaties te winnen. Alles wat Cézanne en Gauguin voor de moderne aesthetiek gedaan hebben bleef hier onbekend, zoodat ook wederom latere consequenties van hun kunst, welke bij voorbeeld de cubisten zoo nu en dan op onze tentoonstellingen laten zien, niet anders dan onredelijke verbazing wekken. En zoo is het dan ook niet te verwachten, dat men zich rekenschap zal kunnen geven van het toch zeer normale in de verschijning van Wouters' werk. Ik denk



RIK WOUTERS: Houding.

voorloopig alleen aan zijn teekeningen en schilderijen, want hoe weinigen interesseeren zich in ons land voor beeldhouwkunst. Zijn plastiek zal allicht niets dan verwarring in de hoofden stichten.

Wouters, als schilder, stamt af in rechte lijn van den Belgischen kunstenaar Ensor, van Renoir en de zijnen en van Cézanne. Liever gezegd, zijn werk is verantwoord, wanneer wij de kunst van genen als aesthetisch verschijnsel in onze gedachten laten doorwerken. Het ontleden van de kleur der divisionisten is bij Wouters verondersteld, maar het wetenschappelijk zoeken naar effecten, steunende op de werking van complementaire kleuren, werd nagelaten, zou ook niet passen in zijn spontaan willen. Wouters werkt liefst met de drie primaire kleuren die hij in zijn schilderijen en aquarellen gaarne met groote vlekken, wijd uit elkaar op het papier brengt; de kleuren mengen zich niet voor het oog, blijven zich zuiver en zelfstandig handhaven. Zij worden hem gesuggereerd door de tinten in de natuur, maar voor hem krijgt dan dikwijls één dier tinten een domineerende rol te spelen, zoodat heel het geziene als het ware er in gestemd wordt. Zoo de toeschouwer zich nu maar even rekenschap wil geven, dat hij allerminst naturalistisch wil schilderen, dat eene voorstelling in rood en blauw niet minder redelijk is dan eene voorstelling in zwart, in sepia of in bistre, dan zal hij zich wellicht over het ongewone van Wouters' opvatting kunnen heenzetten.

Met Cézanne huldigt hij het beginsel, dat een schilderij in de eerste plaats een vlak doek moet zijn dat op den toeschouwer behagelijk inwerkt door het harmonische der kleuren-compositie, compositie waarvoor de schilder het motief in de natuur heeft gevonden, maar die niet een min of meer getrouwe afbeelding van de natuur behoeft te zijn. Nog meer dan Cézanne is Wouters er op bedacht zijn plans zeer



RIK WOUTERS: Vrouw voor het Interneeringskamp.

weinig te laten wijken, te wonderlijker omdat hij beeldhouwer is en hij zijn vormen toch zeer plastisch ziet. Ik zou willen zeggen, dat hij in laag reliëf werkt en nooit meer dan met drie plans, waarvan hij dan vóór- en achterplan gelijkelijk ondergeschikt in kleurwaarde houdt, ten einde het overmatige vóórspringen of wijken te mijden en ten einde tevens de middenpartij aan het vlak van het doek te binden. Op een wand gehangen naast een teekening of schilderij uit onze Haagsche school bij voorbeeld, doet een werk van Wouters bij eersten aanblik, als een mooie tapisserie, als eene aangename maar overigens weinig zeggende kleuren-combinatie. Bij nader beschouwen ontwikkelt zich dan, in zelfs zeer vast geteekende vormen, eene voorstelling van binnenhuis, figuurstuk, landschap of stilleven, welke ons in bijzondere stemmingen vermogen te brengen. Die stemmingen gaan van het exuberant juichende tot het gedempt sombere. Voor de vroolijke zon-belichte middaguren, voor de rose schijnsels van vroege avonden, wanneer de zon zich naar den horizont begint te neigen, is het eenvoudige palet van den schilder al bijzonder geschikt, niettemin biedt het voor de bewogen luchten en boomgroepen in zijn diepe blauwe en paarse scalas verrassende dramatische effecten. Het gelukkigst en het rijkst schijnt Wouters zich te gevoelen in zijn rosse oranje-bruine najaarslandschappen, maar ook blijkt hij genoeg lenigheid van kijk te bezitten om, toen hij in Nederland geïnterneerd werd, uit onze zwaar drukkende luchten, uit onze klein-burgerlijke binnenkamers de eigenaardige poëzie van matte tinten te halen.



RIK WOUTERS: Houding.

Hoe sterk echter de impressie welke de kunstenaar van de natuur moet gekregen hebben ook geweest moge zijn, zijn bijzondere techniek brengt meê, dat hij aan de persoonlijke opvatting van den toeschouwer een veel grooter marge laat dan misschien ooit eenige kunstenaar



RIK WOUTERS: Zonnige Middag.

vóór hem. Nooit schijnt hij ons zijn aandoeningen te willen opdringen, hij wil ons alleen lokken en rekent op onze intelligentie en op onze medewerking om diepere gevoelens op te wekken. Men kan droomen voor zijn werken, zijn discrete lyriek is aanstekelijk. En mocht het dezen pas vierendertigjarigen eens te beurt vallen een groote decoratie te moeten uitvoeren, dan zou hij in zijn jonge onbevangenheid, met inachtneming van de eischen ten opzichte van muurschildering gesteld, aan de door hem versierde ruimten een wonderlijk suggestieve kracht kunnen meêgeven. Indien hij hier het menschelijk figuur bij te pas bracht dat hij zoozeer in zijn macht heeft, dan behoefde hij zelfs nooit zijn kwaliteit als beeldhouwer te verloochenen, hoe vaag zijn vormen bij wijlen ook geschetst mochten zijn, wanneer hij het noodig achtte door de reliefs de rustige werking van het vlak niet te laten storen. Hij bezit de zeldzame zelfbeheersching zijn beeldhouwers-visie dienstbaar te kunnen maken aan zijn picturaal verlangen. In dit opzicht is zijn kunst waarlijk een tot dusver eenig verschijnsel. Ik denk hier, alhoewel het stuk uit den aard niet als wanddecoratie bedoeld is, in de eerste plaats aan het zoo mooi gemodelleerd portret van den fluitist, gezet voor het geopende raam, tegen den heerlijken achtergrond van een wijd landschap dat op zich zelf reeds een kleuren-



RIK WOUTERS: Rust.

lust is van huizen en geboomte. En ik denk ook aan dat latere doek, in Holland geschilderd: de achterover geleunde vrouw met den doorkijk op een gracht, krachtproef van élan en van rust tevens, wonderlijke symphonie in blauw. Welk eene ongekend schoone, levendige realiteit openbaart zich aan ons uit die doeken, waarvan toch ook eene decoratieve kalmte uitgaat als van wandtapijten.

Hoe beeldhouwt nu deze schilder? Ook dan zet hij eene traditie voort. Zijn werken vooronderstelt zoowel Carpeaux als Rodin, maar tevens vooronderstelt het een zeer sterk eigen inzicht dat het na slechts weinige jaren zoekens in staat stelde belangrijke resultaten te bereiken, oogenschijnlijk zonder veel strijd. Van het vechten met herinneringen, zooals Rodin met de herinneringen aan de antieken en aan Michel-Angelo kampt, is bij Wouters, dunkt mij, geen sprake. Hij is overtuigd bewonderaar van de natuur waaraan hij zich zonder voorbehoud geeft en wat van oudere plastiek in zijn geheugen wordt omgedragen schijnt hem geenszins te bezwaren. Zoo verhoudt hij zich tot den naar het klassieke strevenden Maillol en sommige Duitsche beeldhouwers gelijk hij, als schilder, zich verhoudt tot de meer academische leerlingen van Cézanne, in hunne reactie tegen het impressionisme. Toch is hij als beeldhouwer het impressionisme te boven; hij ziet wel duidelijk het oogenblikkelijke van beweging en handeling, maar overweegt niet minder de werking der volumen tot zelfstandige schoone effecten. Zijn kunst is vooralsnog zuiver plastisch; naar uitgesproken vergeestelijking streefde hij nog niet. In zijn mannenportretten blijkt hij niet de gespannen denker te zijn die, onder de suggestie van een grooten voorganger, de houding van zijn modellen wat forceert tot heroïsche figuren. Wouters is veel gemoedelijker dan Rodin, minder indrukwekkend misschien, maar hij toont dikwijls veel hartelijker liefde. De menschen blijven onder zijne handen genaakbaarder, al treffen zij door monumentaliteit. De kop van zijn Bruggenaar houdt zich, door plastische verdiensten, naast de koppen van de Bourgeois de Calais, maar is gewoon-menschelijker, zijn mond zegt dingen die niets tragisch hebben en de eigenzinnige kop van den schilder James Ensor is bij lange na niet zoo schrikkelijk hoog als die van den Puvis de Chavannes of van den Jean Paul Laurens, om van den Victor Hugo en den Balzac niet te spreken. De buste van den welgedanen letterkundige, Jules Elslander [1], is een meesterstuk van raak

[1] Afgebeeld in Onze Kunst, Mei 1913. Zie ook de afbeeldingen naar Wouters' werken in Onze Kunst, Mei 1914.

modelé, zonder bijgedachten. Zooals de jas ietwat slordig over de schouders hangt, zooals het vest de bewegingen aanneemt van de borst, lijkt ons de onaesthetische moderne kleedij een zeer aannemelijk hulsel voor dezen gemakkelijk levenden verstandsman.

Eigenlijke vrouwenportretten ken ik niet van Wouters. Het beeld van Mevrouw Giroux geldt meer als groote monumentale figuur in wandeltoilet dan als portret, het physionomische van den kop is van ondergeschikt belang gehouden. — Maar wat hij naast Rodin, die op dit gebied misschien het zuiverste en schoonste gemaakt heeft wat hij vermocht, zou kunnen geven kan toch eenigszins worden begrepen nu hij zulke voortreffelijke kinderportretten heeft geboetseerd. De onuitgesproken, weifelende vormen weet hij zoo teeder weer te geven in het frissche spel van licht en schaduw, dat men alles van hem mag verwachten, wanneer hij het bijzondere in vrouwelijke gelaatsuitdrukking zou willen beeldhouwen.

Wel behooren de vrouwen-gestalten die hij tot dusver schiep tot zijn beste werken. Daarin komen ontegenzeglijk zijn meest eigen hoedanigheden als plasticus het gunstigst voor den dag: zij vermogen de schoonheid van soepele, welige vormen streng sculpturaal, monumentaal zelfs, in gesloten compositie van lichtpakkende reliefs te laten zien. Decoratief, dienstbaar aan een architectuur zijn die composities niet, zij willen op zich zelven, in het vrije licht staan. Zij vragen er om van alle kanten te kunnen worden bekeken die forsche warmlevende figuren; onder het heldere hemellicht wenschen zij zich te bewegen, het evenwicht harer krachtige vormen te laten bewonderen. Want hier spaart de kunstenaar niet zijn reliëf, zooals hij het in zijn schilderijen deed; integendeel hij overdrijft, zoo het noodig is, ten einde meer kleur, krassere tegenstellingen te geven. Een geconcentreerd spel van licht en donker zoekt hij door zijn houdingen in plotselinge zwenkingen samen te dringen tot dichte, rijk bewogen volumen.

Aldus meen ik, en daarom was het mij te doen, het talent van Wouters in groote trekken te hebben laten zien. Maar ik zou toch al te onvolledig blijven indien ik niet, naast zijn kunstenaarsgaven van meer algemeenen aard, ook nog wees op een eigenschap van zijn intiemer wezen, die ik met het woord „gulheid” het best geloof aan te duiden. De man wiens lyrisch gevoel behoefte heeft zich te uiten in vlammende kleuren en hevige bewegingen, toont toch ook een ruime liefde voor het welsprekend détail. Weinigen kunnen zooals hij de energieke of weeke trekken om een mond tot hun recht brengen, het licht laten glijden langs de golvingen van een wang en het laten



RIK WOUTERS: De Fluitist.

vangen door het kantige van een oorschelp, die bij geen beeldhouwer een voornamer rol schijnt te spelen in het vervolledigen, in het vatten van een kop. En wie kan beter met breeden aanzet, met één veeg in de klei, het plooien van een kleed en de substantie van een stof uitdrukken, zooals die past bij den lichaams-stijl van een bepaald individu.

Heel ernstig moet zich deze kunstenaar in het wezen van anderen kunnen invoelen, om zoo juist alle uiterlijkheden welke de physionomie van een persoonlijkheid opbouwen tot een synthese te verwerken. Hij bereikt zulks door dezelfde zich gevende levenskracht welke hem, in uiterlijk zoo droevige lotsbeschikking, in het geslingerd bestaan van geïnterneerde, ons land zoo vroolijk en zoo gekleurd liet zien als geen Hollander het ooit zag, welke den beeldhouwer-schilder deed werken, alsof hij in rustig verblijf zijn Belgisch-Fransche idealen kon vieren.

A. PIT.





P. P. RUBENS: Manstors.
(Ashmolean Museum, Oxford).

[Met welwillende toestemming van the Clarendon Press, Oxford].

RUBENS EN VAN DYCK IN HET ASHMOLEAN MUSEUM TE OXFORD *(Slot)*

III. RUBENS' TEEKENINGEN.

11). *Studie voor een Manstors.* — Deze en de volgende teekening werden afgebeeld in het plaatwerk van Sir Sidney Colvin, en de aandacht van enkele kunsthistorici werd er daardoor op gevestigd. M. Haberditzl bracht in zijne *Studiën über Rubens* [1] eerstgenoemde teekening in verband met de *Kruisoprichting* te Grasse, in 1602 te Rome geschilderd; de overeenkomst met dit schilderij is zonder tegenspraak treffender, dan met de latere, Antwerpsche behandeling van dit thema. Dit zou dus een der allervroegste teekeningen zijn, die we van den meester

[1] *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses.* Wien. XXX, Heft 5.



[Met welwillende toestemming van the Clarendon Press, Oxford]

P. P. RUBENS: Paarden in een stal.
(Ashmolean Museum, Oxford).

bezitten; de behandeling, in zwart krijt met eenig wit hoogsel, is zeer vlot en breed, en verraadt de volle kracht van den jongen, geestdriftigen Rubens.

12). *Paarden in een Stal.* — Een fraaie, flinke teekening in zwart en rood krijt, zeer „open" van behandeling, vol leven en beweging. Het gegeven vindt men letterlijk weer op het linkerdeel van den *Verloren Zoon*, een uit Engeland herkomstig stuk, dat in 1894 voor het Museum te Antwerpen werd aangekocht, en door Rooses omstr. 1612 werd gedateerd. Een zoo verregaande overeenstemming tusschen teekening en schilderij is bij Rubens wel eens verdacht, en ik weet er op het oogenblik, zonder nader onderzoek van het Antwerpsche schilderij, geen verklaring voor te geven.

13). *Bosch-landschap.* — Eene hoogst eenvoudige natuurstudie in zwart krijt, hier en daar met een stippeltje rood en wat wit verlevendigd. Vooraan een watertje met een landelijke brug, links wat knot-



P. P. RUBENS: Bosch-landschap.
(Ashmolean Museum, Oxford).

wilgen, rechts de ingang van een berkenboschje. — Ziedaar het heele gegeven. Maar tot hoe iets heerlijks heeft Rubens dit weten te herscheppen! Met vlotte, luchtige lijnen geeft hij de ranke silhouëtten der boomen aan, met eenige stippels schetst hij het dunne gebladerte, met eenige hachuren legt hij de schaduwen; in de verte ziet, neen *raadt* men de lucht. Wat staat er op dit blad? Eenige vage, onduidelijke lijnen — wat losse krabbels — en toch is dit het reëelste natuurtooneel; de bodem vlucht naar een verre kim, breed welft zich de hemel, het water spiegelt, de wind ritselt door de blâren; uit niemendal is dit landschap geconstrueerd, maar het stáát er, vast en onwrikbaar als een kathedraal; men kan er in wandelen, in ademen, men kan er in verloren loopen. Dit onoogelijke papier — het drijft den spot met alle theorieën en methoden, waarachter onmacht zich al te gaarne verschuilt.

Men behoeft niet te vragen, wáár dit geschetst werd; men wandele tusschen Vilvoorden en Mechelen, langs Weerde en Eppeghem, door het weelderige, Brabantsche land... Ongetwijfeld was de plek niet ver van het waterrijke „Steen", waar Rubens, na werelden te hebben geschapen uit zijn brein, in eenvoudig landelijk schoon, misschien zijn heerlijkste inspiraties vond.

IV. VAN DYCK'S TEEKENINGEN EN SCHETSEN.

14). *De Man van Smarten.* — Eene natuurstudie in zwart krijt, gehoogd met een weinig rood en wit. Zeer breed en krachtig zijn de vormen op het papier gezet, met haast Rubeniaanschen zwier. Toch voelt men hier het zachtere modelé en het weekere gemoed van den jongere; Rubens vertoont Christus nooit als een geknakte, een overwonnene; hij ziet hem steeds als den Zeus, wiens triomf nabij is, en die, zelfs aan het kruis genageld, maar te *witten* heeft, om zijne beulen neêr te bliksemen; Van Dyck maakt van hem den gelaten Dulder, die zijn leed met bittere teugen drinkt, en straks als een doode Adonis in den schoot zijner Moeder zal rusten.

Deze studie werd benuttigd in de bekende *Bespotting van Christus*, waarvan eenigszins varieerende bewerkingen voorkomen in de musea te Madrid en te Berlijn. Eene eerste, heftig bewogen penkrabbel voor deze compositie bevond zich in de verzameling Dutuit; eene uitvoeriger teekening treft men aan in den Louvre.

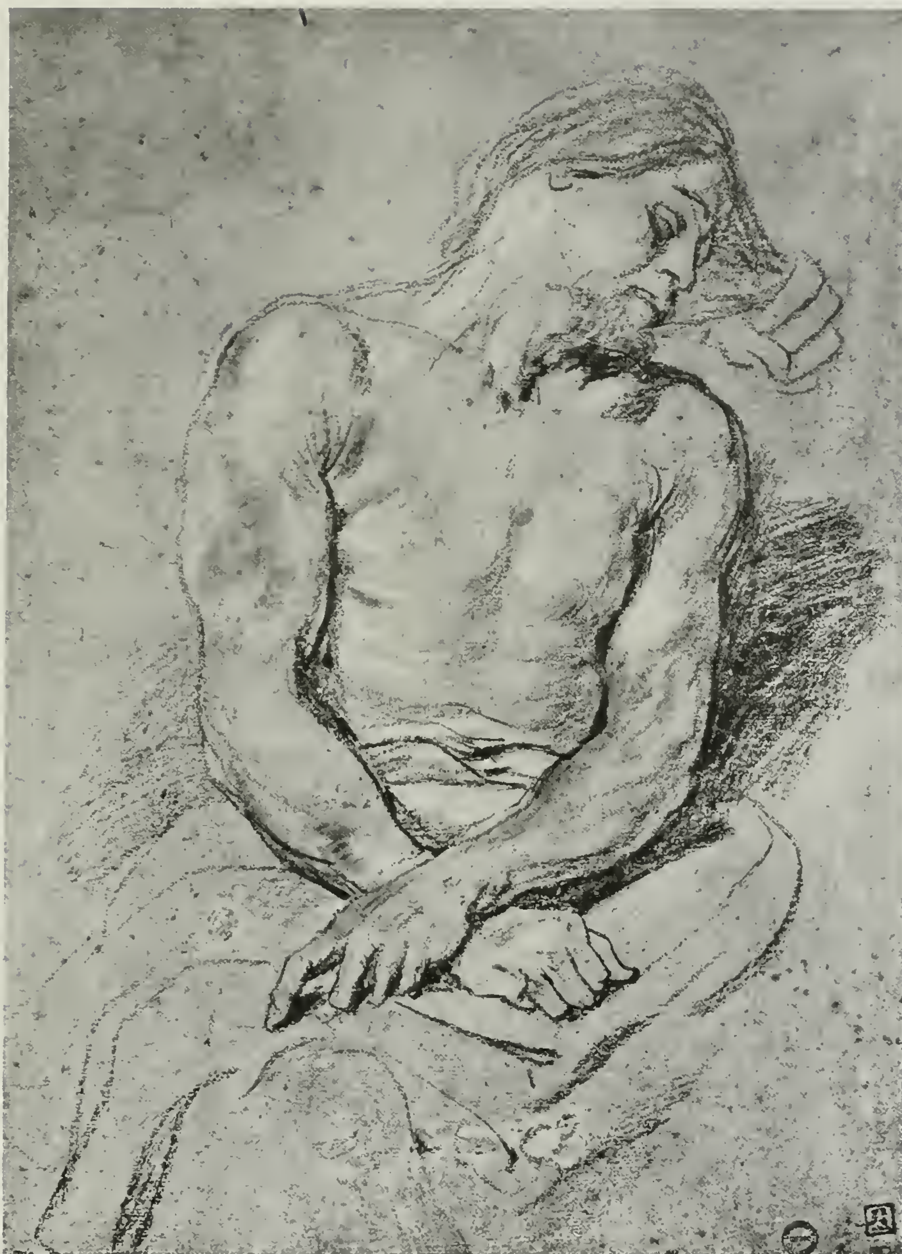
Beide schilderijen en daarmede ook de Oxfordsche teekening, werden meestal gerangschikt onder de vroegste werken van Van Dyck, en gedateerd van vóór het vertrek van den schilder naar Italië. Zoo

ook Sir Sidney Colvin in het plaatwerk over de Oxfordsche teekeningen, waarin dit stuk voor het eerst werd afgebeeld. Sedertdien publiceerde Max Rooses in *Onze Kunst* echter een studie [1] waarin hij op goede gronden het vermoeden uitsprak, dat Van Dyck een eerste, betrekkelijk korte reis naar Italië zou gemaakt hebben, waarvan tot nu toe niets bekend was. Toen de jonge meester op 28 Februari 1621 Engeland verliet, met een paspoort om gedurende 8 maanden te reizen, zou het doel van dien tocht niet anders geweest zijn dan een studiereis naar Italië, en wel in hoofdzaak naar Venetië; hij zou daarna naar Antwerpen zijn teruggekeerd, en op 1 December 1622 aan zijn vader's doodsbed hebben gestaan; pas het volgende jaar zou hij opnieuw naar Italië zijn getrokken, waar hij dan, zooals algemeen bekend is, tot in 1627 vertoefde. *De Man van Smarten* en andere, daarmee verwante composities, zou hij niet vóór zijn eerste, maar tusschen de eerste en de tweede Italiaansche reis hebben uitgevoerd. M. Haberditzl schijnt ook deze hypothese te aanvaarden [2]. Zooveel is zeker, dat in Van Dyck's Italiaansch schetsenboek, in het bezit van den Hertog van Devonshire te Chatsworth, krabbels volgens schilderijen van Tiziano voorkomen, waarvan de kunstenaar zich voor zijne compositie blijkbaar heeft bediend [3]. Overigens is de verwantschap met verschillende *Ecce Homo*'s van Tiziano zoo groot (b.v. de stukken in het Prado, de Ermitage en te Chantilly), dat men wel moet aannemen dat de jonge Van Dyck geheel van zijn illuster voorbeeld vervuld was, toen hij zijn *Man van Smarten* ontwierp. Voor de genesis van Van Dyck's kunst, is de kwestie van belang.

Op de achterzijde van dit blad staat een fraaie studie voor de hand van den soldaat met den staf in hetzelfde stuk; deze studie wordt hier voor het eerst afgebeeld.

15). *Het Avondmaal te Emmaus.* — Deze olieverfschets is niet méer dan een zeer vluchtige improvisatie, waarin de vormen te nauwernood zijn aangegeven, of zelfs in de nog natte verf weggevaagd. De kleuren zijn, op een bruine onderschildering, zeer dun en spaarzaam aangebracht; wat rood en rose, wat blauw, wat bruingeel, wat grijs. Ondanks het haast embryonaire van deze schets, spreekt het Van Dycksche onmiskenbaar uit de types, de gebaren, de kleur. Men vindt hier zijne heftigheid zonder kracht, zijn gebarenspel zonder innerlijke bewogen-

(1) Van Dijck's Reis- en Leerjaren. *Onze Kunst*, Deel XII, p. 1 en 37 (Juli—Augustus 1907).
(2) *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, X (1914).
(3) Vgl. de uitgave van Lionel Cust, London, 1902, pl. VIII en IX.



[Met welwillende toestemming van the Clarendon Press, Oxford].

A. VAN DYCK: De Man van Smarten.
(Ashmolean Musenm. Oxford).



A. VAN DYCK: Studie voor een hand (keerzijde van het vorige blad).
(Ashmolean Museum, Oxford).



A. VAN DYCK: Het Avondmaal te Emmaus.
(Ashmolean Museum, Oxford).

heid, maar ook zijne lenigheid en zijne elegantie. Het stukje is interessant, omdat het, voor zoover mij bekend, de eenige bewerking is welke de meester van dit onderwerp leverde; hij schijnt er zelf niet bijzonder tevreden over te zijn geweest, en het niet verder te hebben uitgewerkt. Dit bij de Italianen zoo populaire thema, dat Rembrandt later een zijner edelste scheppingen zou inspireeren, heeft de Vlamingen maar matig aangetrokken. Rubens behandelde het slechts een enkele maal, en Jordaens vergenoegde er zich mee, Rubens' bewerking te parafraseeren. Van Dyck's compositie sluit zich niet bij Rubens, doch bij de Italianen aan, en vertoont b.v. reminiscensen aan Veronese. Tot het allervroegste werk onder Italiaanschen invloed schijnt het wel niet te behooren, maar veeleer tot den rijperen Italiaanschen tijd, d. w. z. tot de jaren 1623—1627 of nog iets later, zoo het al mogelijk is, een datum voor zulke rudimentaire schets te vinden.

16). *Caritas.* — Alleen het vrouwenkopje is eenigszins uitvoerig bewerkt — de rest is uiterst vlug aangegeven, geheel in doorschijnende verf op geelachtigen ondergrond. De hemel is bleek groen-blauwachtig; links en rechts wat bruine vegen, om een draperie en een wand aan te duiden. Eigenaardig is de behandeling van het vrouwenhoofd: het

lichtgele paneel schemert door in de schaduwdeelen, terwijl de lichtdeelen op wangen, kin enz. zijn opgelegd door dikkere, grijsachtige verf, die als locaalkleur feitelijk donkerder is dan de schaduwdeelen; hierdoor schijnen deze laatste dan als door reflexlicht verhelderd en worden buitengewoon transparant. Het heele kopje is dan ook uiterst subtiel van modelé.

In het œuvre van Van Dyck is dit een zeer bekend motief. Een met deze schets (in spiegelbeeld) overeenstemmende bewerking, waarop de *Caritas* tot aan de knieën en de kinderen te voeten uit zijn voorgesteld, bevindt zich in het bezit van Lord Methuen te Corsham. Replieken komen of kwamen voor [1] bij the Earl of Lonsdale, Lowther Castle, in de Dulwich Gallery en bij Thomas Hope, Deepdene; een oude copie in het Museum te Weenen. Een teekening met kleine varianten is in den Louvre [2]. Het stuk werd gegraveerd door C. van Caukercken.

Deze compositie is nauw verwant aan een van Van Dyck's meest populaire stukken: een O. L. Vrouw met Kind; de beste bewerking daarvan is te vinden in de Bridgewater Gallery te Londen (Earl of Ellesmere); tallooze replieken komen o. a. voor te Genua, Weenen en Dulwich [3]. Het motief der omhoogblikkende vrouwenfiguur in beide composities duidt op Guido Reni's invloed; men vergelijke b.v. de *Magdalena* van dien meester in den Louvre. De *Caritas* zoowel als de *Madonna* behooren dan blijkbaar ook tot de laat-Italiaansche periode, toen Van Dyck aan Rubens' onmiddellijken invloed ontworsteld, ook reageerde tegen de haast almachtige heerschappij der Venetianen en zijne eigen persoonlijkheid meer op den voorgrond kwam.

Om tot de Oxfordsche schets terug te keeren, moet het mij van het hart, dat haar rol in de genesis der zooeven vermelde werken mij niet recht duidelijk is. Indien het een ontwerp is voor de *Caritas* bij Lord Methuen enz., waarom is zij dan in tegenovergestelden zin (als spiegelbeeld) genomen? En waarom stemt zij in dit opzicht, en verder in bijna alle details zoo volkomen overeen met Van Caukercken's gravuur? Dit is wel verdacht en leidt tot het vermoeden, dat het eenvoudig eene pastiche volgens deze gravuur zou zijn. Maar daartegen spreekt dan weer de delicate, lenige toets in dat vrouwenkopje, het gloeiende

(1) Vgl. Lionel Cust, *Anthony van Dyck*. London 1900, p. 252.

(2) Afgeb. bij J. Guiffrey, *A. van Dyck*, Paris 1882, p. 137.

(3) In 1889 werd de repliek te Dulwich door Bode vóor echt aanzien (*Die Graphischen Künste*, XII, p. 40). Ik geloof niet, dat hij thans nog aan dit oordeel vast zou houden; de *Madonna* zoowel als de *Caritas* aldaar houd ik voor school-replieken.



A. VAN DYCK: Caritas.
(Ashmolean Museum, Oxford).

koloriet, en de conclusie dringt zich op dat, zoo Van Dyck zelf dit schetsje niet uitvoerde, het in ieder geval van een schilder is van eerste kracht, die zich des meesters aard en techniek wonderwel wist eigen te maken.

17). *Het visioen van St. Augustinus.* — Deze schets is geheel in grisaille uitgevoerd, d. w. z. de figuren werden in bister op het geelachtige paneel met het penseel geteekend en beschaduwd, en dan overvloedig (vooral in de engeltjes) met wit opgehaald; zeer karakteristiek is deze manier van werken b.v. in de draperieën, welke hier als het ware het schema, het skelet der kostbare kreukingen te zien geven, waarvan Van Dyck het geheim bezat, en waarin zijne hand haast onfeilbaar is te herkennen.

Deze schets werd bijna geheel gevolgd in het groote stuk, dat Van Dyck in Juni 1628 voor de Augustijnenkerk te Antwerpen voltooide, en dat daar nog wordt bewaard; eenige kleinigheden werden gewijzigd:

op het schilderij telt men rechts, bovenaan, een engeltje méér; de houding der vrouw links werd veranderd; de mijter is naar de linkerzijde verplaatst.

Een uitvoeriger grisaille van dit stuk bevindt zich in het bezit van Lord Northbrook te Londen; deze bewerking onderscheidt zich van de Oxfordsche, doordien zij eenvoudig een repliek *volgens* het uitgevoerde schilderij is, gemaakt ten gerieve van den graveur Peter de Jode Jr., terwijl de Oxfordsche een eerste ontwerp is, dat in de uitvoering werd verbeterd. We kunnen Van Dyck's compositie hier dus volgen in vier verschillende stadia: schets, uitgevoerd schilderij, grauwschildering voor den plaatsnijder, en prent.

18 en 19). *Twee mansportretten.* — Deze twee zeer belangwekkende portret-studies behooren blijkbaar bij elkaar. Er bestaat wel geen uiterlijk verband tusschen deze twee onbekenden — maar de beide schetsen vertoonen in opvatting en uitvoering zooveel analogie, dat er niet aan te twijfelen valt, of ze werden gelijktijdig uitgevoerd. Zij verschillen merkelijk met de hierboven besproken schetsen; het materiaal is doek, geheel beschilderd met een aschgrauwen, wat kouden grondtoon; de koppen zijn daarop rozig geschetst in tamelijk vette verf, welke den ondergrond volkomen „dekt"; de toetsen zijn kort, eenigszins hard; de vormen meer geboetseerd dan geschilderd; de pijpkraag en het wambuis van den jongeren man zijn slechts met een paar vegen op den grijzen ondergrond aangeduid; de afslaande kraag van den oudere is niet méér dan een witte massa. Die wat ruwe techniek, die rozig-blanke vleeschkleur, die wat koude en harde schaduwen mogen voor Van Dyck wel wat ongewoon lijken, maar ze behoeven ons bij den zoo ontvankelijken en wispelturigen schilder niet te bevreemden. Er is in het karakter van beide stukken genoeg, dat overtuigend voor den meester pleit.

Waâr hooren ze echter tehuis in zijn levenswerk? De identieke wijze van uitvoering bewijst niet alleen, dat beide schetsen gelijktijdig zijn ontstaan, maar laat ook vermoeden, dat het studies zijn voor een zelfden portrettengroep. De figuur van den jongen man met puntbaard schijnt dit nader te bevestigen; hij blikt in de hoogte; voor een op zichzelf staand portret ware dit een geheel ongemotiveerde en ongewone houding. Zulke figuur behoort tot eene grootere compositie, waarop méér te zien is, dan op deze schetsen wordt vertoond.

Van Dyck schilderde inderdaad een zeer belangrijke portrettengroep, en wel in 1634, toen hij voor enkele maanden te Brussel vertoefde.



A. VAN DYCK: Het visioen van St. Augustinus.
(Ashmolean Museum, Oxford).

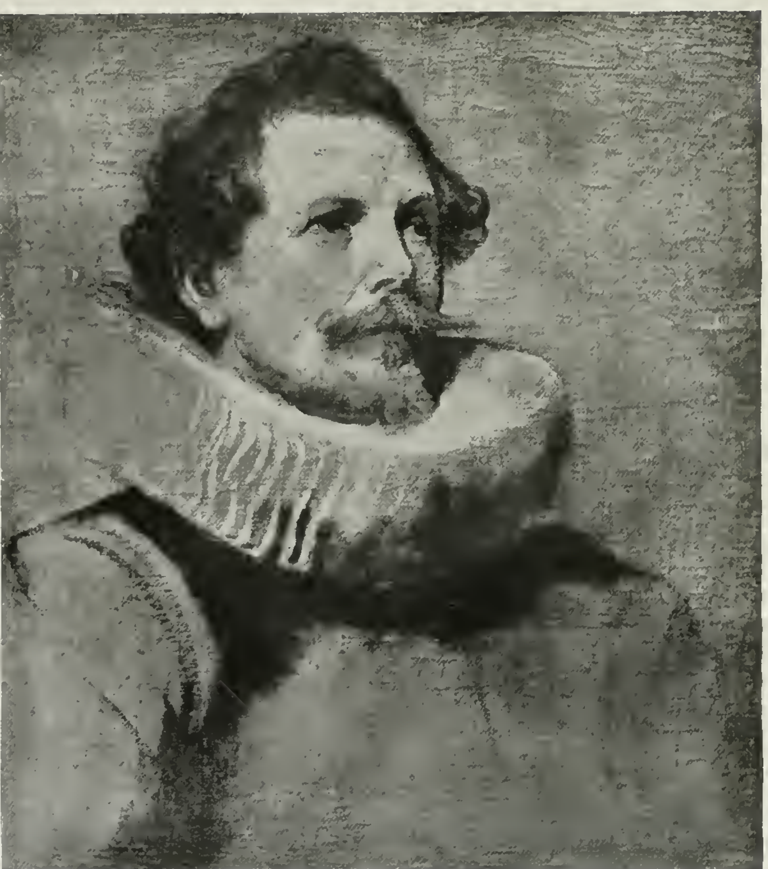


A. VAN DYCK: Schets voor het groepenportret (middengedeelte) van het Brusselsche Magistraat. (Bibliotheek der Ecole Nationale supérieure des Beaux-Arts, Parijs).

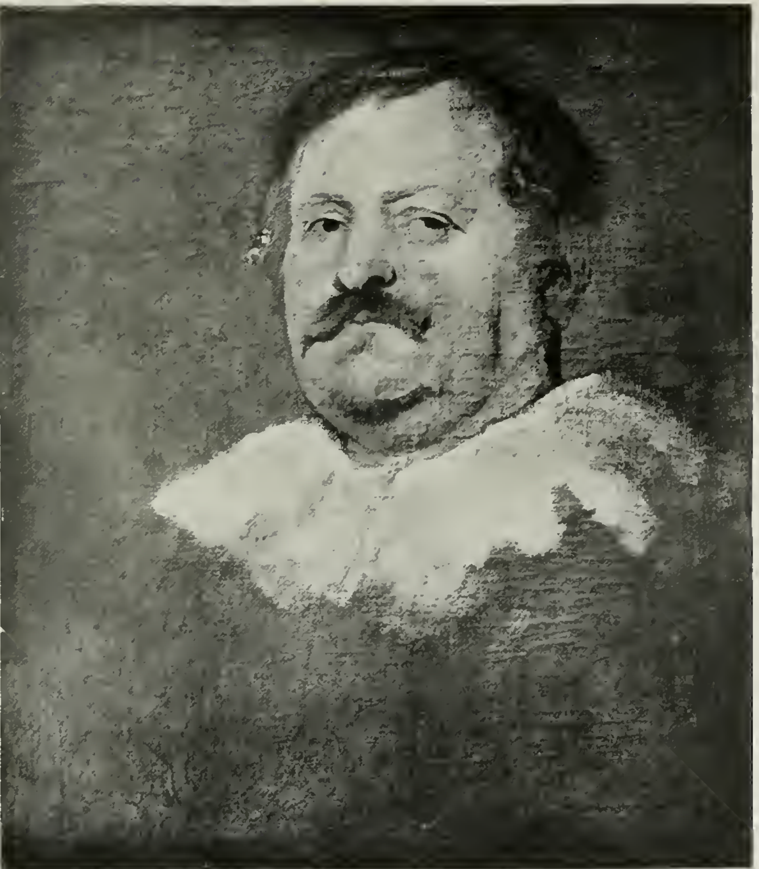
Hij aanvaardde toen de opdracht, om de drie-en-twintig leden van het Brusselsche Stadsbestuur levensgroot te conterfeiten. Dit monumentale stuk versierde het Brusselsche Stadhuis, tot het, in 1695 met zoovele andere, heerlijke kunstwerken, tijdens het bombardement werd vernietigd. Maar in 1665 werd het nog gezien en vermeld door Bullart (¹). Met groote waarschijnlijkheid heeft Guiffrey (²) een schetsje, destijds in de Verzameling Armand te Parijs (thans in de Ecole des Beaux-Arts aldaar), geïdentifieerd als een ontwerp voor het middengedeelte van deze compositie. Ik meen ook de Oxfordsche portret-studies daarmede in verband te kunnen brengen. Ze zijn er zonder twijfel aan verwant, al is er eenigen goeden wil noodig om de geportretteerden in het Parijsche fragment weer te vinden. Overigens is dit stukje blijkbaar niet méer dan een eerste poging van den kunstenaar, een zoeken om het lastige problema van compositie, dat hem gesteld was, op te lossen; — hij ontwierp het, zonder zich veel om gelijkenis te bekommeren, wellicht zelfs vóor hij zijne modellen goed had aangekeken. Physiognomische studie zou hij pas in de Oxfordsche schetsen leveren, die een tweede stadium aanduiden in het ontstaan van het verloren werk. De omhoog gerichte blik van den jongeren man is dan verklaard door de „Justitia", welke de vergadering der vroede vaderen presideert.

Dat men in beide geportretteerden Vlaamsche magistraten herkennen mag, zal wel niemand betwijfelen. Ondanks zijn puntbaard en zijn modieusen, Spaanschen pijpkraag, verloochent de jongere zijne afkomst niet; Van Dyck conterfeitte herhaaldelijk Vlaamsche patriciërs met der-

(¹) ISAAC BULLART: *Academie des Sciences et des Arts*, etc. Bruxelles, 1682, t. II, p. 477
(²) Op. cit. p. 89.



A. VAN DYCK: Mansportret.
(Ashmolean Museum, Oxford).



A. VAN DYCK: Mansportret.
(Ashmolean Museum, Oxford).

gelijken gelaatssnit; en de joviale broeder, die een hoogen kraag ál te benauwd vond om zijn vetten hals, is er zeker een, die in zijn leven meer edel Brabantsch gerstenat, dan „sack" of malvezij heeft geproefd.

In zijne aanteekening over den portrettengroep te Brussel vermeldt Bullart uitdrukkelijk „l'éclat qui brille dans les yeux de ces graves Senateurs, et le teint frais et vif de leurs visages." Ook dit klopt volkomen met de beide schetsen te Oxford.

Hiermede is de reeks belangwekkende werken van Vlaamsche meesters in het Ashmolean Museum geenszins uitgeput; we wenschten ons hier echter tot Rubens en Van Dyck te bepalen. Ook de bibliotheek van Christ Church te Oxford bevat o. a. nog een aantal merkwaardige teekeningen van deze en andere meesters, die zeker een nadere beschouwing zouden verdienen. Maar we hebben vooreerst genoeg gevergd van de aandacht onzer lezers, en vergenoegen er ons hier mee, belangstellenden te verwijzen naar den beknopten maar voortreffelijken catalogus: *Drawings by the Old Masters in Christ Church, Oxford*, door C. F. Bell bewerkt, en in 1914 uitgegeven.

P. BUSCHMANN.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN
TENTOONSTELLINGEN

:-: DEN HAAG. :-:

P. RACKWITSZ. ❧ KUNSTZAAL „PICTURA".

ET werk van Piet Rackwitsz in dezen kunsthandel tentoongesteld, vertoont het gebrek van nog te jong te zijn. Het heeft naast den overmoed der jeugd, het bergen verzettende vertrouwen in eigen kracht, het rotsvaste geloof in de toekomst, het zich niet voldoende rekenschap geven van eigen doen en laten aan zich. Contrôle over de faits et gestes van den maker wordt erin gemist. Het is naïevelijk geschilderd, waar, door dik de verf, met veel bravoure, te empâteeren, gemeend werd gloed en vooral kracht te verkrijgen; waar, door een breede allure getracht werd te overtuigen, terwijl in werkelijkheid de kleur vuil verkorstte en grootdoenerig de houding van dit werk werd. Velerlei invloed is te bespeuren in deze landschappen, interieurs en stillevens, die bij het bezien, telkens ons een anderen naam in de gedachte roepen. Theo Goedvriend leende zijn wijze van schilderen, De Bock gaf de compositie van sommige landschappen aan, en ook het oeuvre van Mevr. Bisschop Robertson liet niet na sporen achter te laten op het gemoed van dezen jeugdigen hemelbestormer, die later, als veel studie hem wijzer zal hebben gemaakt en tot eigen scheppingen gebracht, deze invloeden zal erkennen.



GROEPENTENTOONSTELLING IN PULCHRI STUDIO. Dat de aantrekkelijkheid van het houden van steuntentoonstellingen nog bestaat, bewijst wel het Genootschap Pulchri Studio, dat, na de succesvolle exposities dadelijk na het uitbreken van den oorlog gehouden, nu met een nieuwe groep voor den dag komt en voortgaat, om de, in benarde omstandigheden levende, leden de gelegenheid te geven door den verkoop van studies en schetsen in hun onderhoud te voorzien.

De prijzen zijn nu niet tot een bepaald bedrag gereduceerd. Daardoor werden ook werken van groote afmeting ingezonden.

Haverman kwam hier weder voor den dag met studies van Arabieren en ezeltjes uit den tijd toen hij het Noorden van Afrika tot studieveld koos, en die nu blijkbaar beter aan den man zijn te brengen dan ten tijde, dat hij ze maakte. Het bewijs levert het feit, dat op de vorige steuntentoonstellingen telkens van deze kleurige, pittige schetsen, afkomstig uit zijn atelier, er in andere handen overgingen.

Een klein maannachtje toont aan welk een zuiver natuuraanschouwer, welk een strak weergever, Haverman van het landschap is.

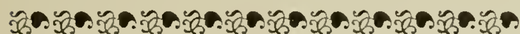
Bakels' havengezichten uit Scheveningen getuigen door den kloeken bouw, dat deze schilder niet alleen naar petillante kleur, maar ook naar stevigen ondergrond zoekt. Groote behoefte daaraan heeft C. van Waning's landschap met vijver „De Binckhorst". Deze schilder vormt de hoofdgroep door het aantal en de afmetingen van zijne werken, niet door de belangrijkheid. Met uitzondering van enkele zeeën en een maannacht, is hij niet bijster op dreef, en niet naar waarde te beoordeelen.

Beter is F. Arntzenius in zijn bloemstuk, waar de vlotte schildering en de frissche kleur van de floksen, een stilleven van buitengewone directheid deden ontstaan. Ongevoe-

lig is in het fond het vlakke blauw, dat niet gezien, maar bedacht werd.

Mevr. Suze Bisschop-Robertson zien we liever zich in kleur uitdrukken dan in zwart en wit. Wel is daarin ook haar breede kijk op de natuur te vinden, maar de vorm wordt niet altijd genoegzaam verantwoord in de vaak te zwarte contouren.

Bongers, Paul Arntzenius en Grondhout zonden wel aardige, fleurige schetsen en buitenstudies, maar kwamen toch niet uit op een zoodanige wijze, dat hunne inzen dingen een nadere bespreking waard zijn.



ZAAL D'AUDRETSCH. Nu de zalen onder het Palace-Hotel te Scheveningen gesloten zijn, hebben de Belgische schilders gastvrijheid gezocht in de zaal d'Audretsch. We vinden daar weder terug den kleurlievenden Raoul Hijnckes, die zoo breed-decoratief de wateren van Holland met de sierlijk coquette tjalken en de hooge plompe schokkers tegen een achtergrond van pittig-roode daken op den dijk te Volendam uit te beelden vermag.

Naast hem is het werk van den Gentenaar Gustave de Smet, dat van den verdiepten, over het naturalisme heen zijnden kunstenaar, wiens geest geen genoegen meer neemt met de zuivere realiteit, maar de vormen tracht op te sporen die aan haar ten grondslag liggen. Evenals Césanne vereenvoudigt hij de vormen en kleuren tot de onmisbaarste, en komt door dit synthetiseeren tot een groot heid, die de zeer modernen gemeen hebben.

Aan dat van Paerels doet zijn werk denken, zoowel wat de kleur betreft, als wat de teekening aangaat. Piet van Wijngaerdt is zijn Hollandsche evenknie, die echter in toniger schilderijen tot een zelfde resultaat komt.

Van de overige inzenders valt niet veel te zeggen. De geïnterneerde soldaten Canneel en Patoux zonden aardige schetsen, de eerste van zijne lotgenooten, de tweede ook van de omgeving waar hij nu verblijft.

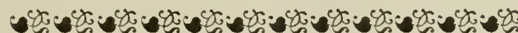
De caricaturist Moncassel is wel knap, maar niet fijn in zijne spotprenten, die van een goedkoope geestigheid getuigen.

Ofschoon wel teer van kleur, is de inzending van Pieter de Mets over het algemeen zwak van vormuitbeelding. Er zit ruimte in zijne stadsgezichten, waaronder die uit Rotterdam en Antwerpen te roemen zijn.

Jean de Coen en François van Tongerloo zijn te noemen om wat zwakke werken, waarin nochtans een eigen temperament aan het schilderen is geweest „Eglantiersgracht te Amsterdam" en „Tulpenvelden" geven hunne artistieke krachten het beste weer.

Onder de beeldhouwers is de jonge Stefan de Vriendt, de zoon van den Directeur van de Antwerpsche academie, in wien dus het kunstenaarsbloed door geboorte reeds vloeit, zeer goed te beoordeelen naar het relief, Angèle Sydow voorstellend. Het is een goede, zakelijk geboetseerde, plaquette, waarna hij een kleine, zeer geslaagde ivoren medalje ontwierp, die het als kunstwerk nog van het origineel wint.

Meer in het impressionisme zoekt Van Tongerloo zijn ideaal. Vooralsnog blijft het bij dezen nog te veel bij een trachten, waar de wil niet geschraagd wordt door een voldoende kennis van den vorm. Gevoel toont deze kunstenaar wel te bezitten, een zekere natuurlijkheid in zijne bustes valt niet te miskennen, toch de bekwaamheid ontbreekt om deze naar behooren te steunen.



COLLECTIE GOUDSTIKKER IN PULCHRI STUDIO. Aan den oorlog hebben wij het te danken dat de kunsthandel Goudstikker hare collectie schilderijen van oude meesters in Den Haag exposeerde. Wat toch is het geval. In gewone omstandigheden trekt deze firma met hare schatten de grenzen over om in buitenlandsche musea gastvrijheid te genieten. Een dergelijke gewoonte bestaat bij ons niet. Kunsthandels exposeeren niet in de musea, kunnen daar de schilderijen niet aan den man brengen, zooals dat in Duitschland en Oostenrijk geoorloofd is.

Nu heeft de oorlog het reizen onmogelijk gemaakt en tot gevolg gehad, dat de firma Goudstikker de zaal van Pulchri Studio huurde, om den Hagenaars in kennis te brengen met wat haar zaak in Amsterdam voor kostbaars herbergde.

Een goede vijftig schilderijen te kunnen toonen uit onzen gouden eeuw is voorzeker geen alledaagsche prestatie, waartoe weinig

kunsthandels in ons land in staat zullen zijn.

Onder de schilderijen met groote namen geteekend, treffen we een Rembrandt en een Frans Hals aan.

Beide zijn kleine werken. Dat van Rembrandt is een studie voor een der ouden van de „Suzanna in het bad" uit het Kaiser Friedrich-museum te Berlijn. Dr. Bredius vermoedt hier met een copie te doen te hebben van het origineel dat op 30 Juni 1909 bij Frederik Muller (veiling M. G. Widener) verkocht werd. Moeilijk zal dit uit te maken zijn; het wordt een quaestie van gevoel. En dan hellen wij over tot de meening, hier wel met een origineel te doen te hebben, daar de toets die gemakkelijkheid verraadt, die vlotheid bezit, welke den kunstenaar kenmerken en niet den copiïst. Onmogelijk is het toch zeker niet dat Rembrandt verschillende studies voor hetzelfde sujet maakte, waarvan de een beter uitviel dan de ander, die meer een probeeren, een tasten naar de actie bedoelde. Weinig nut lijkt ons ook het naschilderen van een studie te hebben voor den leerling.

Ook over het portret van Frans Hals valt het een en ander te zeggen.

De beeltenis van Isaac Abrahamszoon Massa is ongetwijfeld van den Haarlemschen meester. Het portret heeft echter door restaureeren danig geleden, waardoor het vette van de verfslierten verdween en de ophoogsels werden verpoeierd, zoodat de pit uit het schilderij ging. De kleur en de actie van de figuur verraden den kunstenaar, de houding van de opgeheven hand met de opengespreide vingers is typisch voor Hals.

Van de figurale composities valt de groote Jordaens het meest op. (¹)

Fijt schilderde op zijn uitnemende, zakelijke wijze, met zijn koeler palet, de vogels in deze jachtscène.

Er naast hangt een kleine delicate Ter Borch. Het is eigentlijk een tautologie om van een delicaten Ter Borch te spreken, omdat de naam van den Zwolschen meester reeds het begrip delicaat in zich sluit. We noemden het dan ook alleen zoo, om de tegenstelling met het doek van Jordaens sterker uit te drukken. Uitnemend manifesteert zich hier het essentieele verschil tusschen de Hollandsche en de Vlaamsche kunst. Hier de intimiteit zoekende Hollander, daar de op praal en glans beluste Antwerpenaar; het innerlijke tegenover het uiterlijke in de kunst.

De bekende binnenplaats van Pieter de Hoogh uit de collectie Steengracht, vormt met een vechtpartij van Jan Steen, wel de belangrijkste bijdrage op het gebied der oud-Hollandsche zedenschildering.

Vreemd doet het bij den De Hoogh aan, dat de lucht onder de poort, die uitzicht geeft op sterk verlichte huizen aan den overkant van een gracht, zooveel lichter geschilderd is dan de bewolkte hemel boven deze. De lucht daar is in denzelfden toon geschilderd als waarin de binnenplaats en de daar aanwezige personen zijn gehouden. Daar heerscht een schemerduister, terwijl onder de poort het volle daglicht schijnt. Of hier te veel schoon werd gemaakt, of te weinig op het overige ³/₄ deel van dit schilderij is moeilijk uit te maken.

Bij goede beschouwing verraadt de roode rok van de zittende vrouw onvastheid in de schildering der plooien, welke niet overeenkomt met de vaste penseelstreek, die in dit stuk overal werd doorgevoerd.

De vechtpartij van Jan Steen toont dezen schilder in zijn volle kracht. Hoe levendig zijn hier de bewegingen gegeven van de, elkaar in de haren zittende, spelers, die een jonge en een oude vrouw trachten te scheiden. Vooral de knielende meid is prachtig van teekening en fraai van kleur. Eenige wijven zitten aan een tafel te schateren van het lachen, een ander sluit ongewenschte gasten de deur voor den neus. Een oude man, een typisch model van den meester, staat bezijden op een trap

---

(¹) Volgens den catalogus werd dit stuk „op last van het Engelsche koningshuis geschilderd." Jammer genoeg, dat er niet bij vermeld staat, wáár deze inlichting vandaan komt. De reproductie schijnt ons de toeschrijving niet te bevestigen; de jager b.v. is een voor Jordaens onmogelijke figuur. De attributie van het wild en van de honden aan Jan Fijt is ongetwijfeld juist. Fijt schilderde o. a. dergelijke jachthonden op een aan Jordaens toegeschreven mansportret, in het bezit van Sir George Donaldson te Londen, in 1910 te Brussel tentoongesteld. In deze barokke mansfiguur meende Prof. Georges Hulin de hand te herkennen van Erasmus Quellinus, die wellicht ook aan dézen „Jordaens" niet vreemd is.
RED.

de strijdenden aan te hitsen, terwijl heel boven aan eenige meisjes door een raam het schouwspel in de taveerne met belangstelling volgen. Het stuk is puntgaaf en van een volmaaktheid, die het tot een der voortreffelijkste stalen stempelen van het artistiek uitbeeldingsvermogen van den besten kenner der zeden en gewoonten van zijnen tijd.

De Metsu is weeker van schildering, mist het kernachtige, puntige, van den Jan Steen. Toch is dit, fraai in het vierkant gezette vrouwenfiguur tegen den witten muur, van een malsche, smakelijke schildering bij een verzorgdheid en een gevoelige natuurlijkheid, waardoor dit doek ons aan het zieke kind uit de collectie Steengracht van denzelfden meester herinnert.

Brekelenkam en Sorgh zijn vertegenwoordigd door twee goede interieurs. Die van den eersten stelt een visschersman voor, bezig met het schoonmaken van visch, uitkomend tegen een fijntonig fond. Het is volgens de manier van Ter Borch opgevat, van wien hier nog een schilderij met spelende krijgslieden aanwezig is, dat als met een grijs waas overdekt schijnt. Waarschijnlijk heeft dit doek veel geleden en is er door een restauratie nog van terecht gebracht wat mogelijk was. De toon is die van Ter Borch gebleven; de teekening ging echter grootendeels verloren. Vandaar den doezeligen, mistigen indruk, dien dit schilderij maakt. De Sorgh is van een buitengewone verzorgdheid en doet de naam van zijnen maker alle eer aan. Het stelt een boerendeel voor, met op den voorgrond een groep voorwerpen, vogels en groenten, dat op zichzelf een waar meesterstukje van stillevenskunst is. Rechts, meer op den achtergrond, zijn eenige personen bezig aan het middagmaal. Atmospherisch is dit werk in alle onderdeelen, licht zijn de schaduwen. Het werd met luchtige penseelstreek, dun in de verf, op het doek gebracht.

Een leerling van Ostade is Victorinus, ook Victoryns genaamd, die zeldzaam juist, in het compositioneele, zijn illusteren meester imiteerde. Toch toont het zingende boerengezelschap hier wel een eigen opvatting, die niet ligt in de keuze van het onderwerp en de schikking der figuren, maar in een vetter schilderen, in een picturaler behandeling dan bij Ostade het geval is.

Onder de landschappen treffen we zeer begeerenswaardige doeken aan, waarvan dat door Philips de Koningh geschilderd, wel de kroon spant. Het is een panorama-achtig gezicht op bouwland, met op den voorgrond begroeide zandhoopen. Boven de licht golvende vlakte welft een bewolkte, lichtende lucht, die aan het geheel een groote weidschheid en indrukwekkende majesteit geeft.

Een dergelijke ruimteschildering kunnen we alleen terugvinden in het oeuvre van Millet, die zooveel aan de oude Hollanders te danken had. Constable en de Barbizonners ze bestudeerden de werken van Hobbema, wat duidelijk blijkt uit het kleine, klare, kleurkrachtige landschapje van dezen meester hier aanwezig. Van zijn leermeester Jacob van Ruysdael is het grootste doek beter dan het kleine, dat zeer veel geleden heeft. Vergelijken we de op beide voorkomende watervallen, dan treft bij het grootste de scherpe teekening, die zoo karakteristiek de stof uitdrukt. Een tegenstelling daarmee vormt de stofuitdrukking van het kleinere werkje, waar het water in een wollige substantie veranderde.

Van de drie Van Goyen's is het gezicht op het Valkhof het belangrijkste, schoon niet het mooiste. Het kleine landschap aan het water overtreft het, meer decoratieve, accessorische, Nijmeegsche gezicht verre, wat innigheid en dichterlijke natuuraanschouwing aangaat.

Een bekoorlijk doekje is de Aert van der Neer, zooals van zelf spreekt, een maangezicht van een Hollandsche rivier; dat door de verschillende plans een aardige perspectivische diepte verkreeg.

De stillevens van De Heem, Mignon en V. C. Laurens vragen de aandacht van den bezoeker. Vooral dat van den laatste, hetwelk volgens Dr. Bredius, van Vincent Laurens van der Vinne, den Haarlemschen meester, moet zijn. Het is niet onmogelijk, de handteekening vertoont wel eenige overeenkomst met die welke voorkomt op het stilleven in het Frans Hals-museum, die voluit is geschreven. Het doek uit de collectie Goudstikker is veel meer geschilderd, terwijl dat in Haarlem straffer contouren en harder stofuitdrukking bezit. Mogelijk is het uit later tijd, toen Frans Hals dezen schilder onder den ban van zijn

coloristische gaven hield. Het is gesigneerd 1657, de schilder was toen 28 jaar oud.

Een kapitaal stuk is het hanengevecht van Hondecoeter, waarin de zeldzame knapheid in het weergeven van vogels van dezen kunstenaar te bewonderen valt.

Het zelfportret van Cornelis Bisschop verraadt sterk den invloed van Rembrandt in de licht en donker werking. Het is vast geschilderd en zeer fraai van toon. Prachtig komen het rood van den mantel en het grijs van het wambuis uit tegen den donkeren achtergrond.

De beeltenis door zijn leermeester Ferdinand Bol geschilderd van een heer op middelbaren leeftijd, zooals de catalogus vermeldt, heeft in den kop nog het ongemaniereerde van den goeden tijd der schilderkunst, in de handen echter is reeds het verval aan het werk geweest. Zij zijn te mooi, te fijn voor zulk een stevig heerschap en zijn reeds een voorproefje van wat de mode aan het eind de 17[e] eeuw verlangde, toen gewildheid en onnatuur het gezonde realisme hadden gedood.

Barent Gael toont zich in een ruitergevecht tegen smokkelaars den knappen leerling van Philip Wouwermans, Jean le Ducq, een volger van P. Potter in het strijdtooneel met een dollen stier, waarin de figuren te veel poseeren. Alleen de honden zijn goed in hunne felle bewegingen. De kleur is aangenaam door beschaafdheid.

Om de volledigheid melden wij nog even de namen van de schilders, die op deze tentoonstelling vertegenwoordigd waren, doch wier werken ons geen reden tot een nadere bespreking geven. Het zijn: Pieter Bout en Adriaan Boudewijns, Govert Camphuyzen, Jacques de Claauw, Gonzales Coques, Van der Croos, met een bijzonder verzorgd landschap, Wybrand de Geest, Adriaen Gryeff, Johannes van Huchtenburgh, Ludolph de Jong, Gerrit Lundens, Nicolaes Maes, Jan Miense Molenaar met een interieur vol leven en beweging, waar een vrouw, zeer oolijk, haar dischgenoot een keuze tusschen rooden en witten wijn laat doen, Paulus Moreelse, Isack van Ostade, Anthony Palamedesz, Pieter Quast, Dirck Stoop, David Teniers, wiens landschap wel eens geen Teniers kon blijken te zijn, Adriaen van der Venne met een grisaille „De Aanbidding der drie Koningen", die aan „De Eendracht van 't Land" van Rembrandt, qua opvatting, doet denken, Pieter Verelst, Vermeer van Haarlem, Pieter Wouwerman en Jan Wynants.

Uit deze beschrijving kan men opmaken, welk een belangrijke collectie de firma Goudstikker in Den Haag exposeerde, die, we herhalen het nog eens, tengevolge van den oorlogstoestand tentoongesteld werd, waaruit blijkt dat deze toch ook zijn goede zijde heeft.

G. D. GRATAMA.



:-: LAUSANNE :-:



TENTOONSTELLING VAN BELGISCHE KUNST IN DE GALERIJ BERNHEIM (P. VALLOTON). Het mocht den heer Octave Maus, stichter der bekende Brusselsche vereeniging *La Libre Estétique*, ondanks vele bezwaren gelukken, een tentoonstelling van omstreeks 150 Belgische kunstwerken te Lausanne te organiseeren. Natuurlijk kon een in deze omstandigheden ingerichte tentoonstelling geen duidelijk omschreven richting vertoonen. Alle wijzen van uitdrukking treft men er aan, wat ons echter niet belet, om zekere kwaliteiten, die aan de Belgische kunstenaars in het algemeen eigen zijn, te onderkennen. Zoo b.v. hun buitengewoon levendig gevoel voor kleur; een andere eigenschap schijnt mij hun zin voor maat; zeker zijn hunne pogingen zeer vrij, en gaan nagenoeg een zelfde richting uit, maar hun liefde voor de schoonheid der stof en hun begrip der onmiddellijke waarheid zijn sterker dan het verlangen om alle mogelijkheden der schilderkunst te beproeven. Ze zijn vóór alles realist en weinig geneigd tot quintessence. Zóo bewerktuigd, geven zij blijk van een heerlijke levenskracht.

De meeste hier vereenigde kunstenaars behooren tot de jonge voorhoede Men treft er echter enkele geijkte talenten aan als Theo van Rijsselberghe, welke ons een vrouwenfiguur vertoont, waarin kracht zich met gracie verbindt, — een landschapje uit Provence, *Rozen en Anjelieren* van een elegante, wat koude pracht, en een schitterend stilleven:

Rascasse et rougets, voldragen en sterke werken, waarin een prachtig schilderstemperament tot uiting komt.

Philibert Cockx is een der merkwaardigste vertegenwoordigers van het jongere geslacht. Zijn *Landschap te Nieuwpoort* — wijd, vlak land onder een zwaarbewolkten hemel, een fijngetint grastapijt, aan den horizont begrensd met enkele strengere tonen, is een ernstige en pakkende natuurindruk. Een stilleven, *Kampernoelies*, waar geen persoonlijke herinnering het beeld kan storen, doet de sobere, directe sappige techniek en de heldere gevoeligheid van den kunstenaar nog beter op prijs stellen.

Joseph Albert is vóór alles kolorist Een tuil rozen bij een open raam, voor een blauwvioletachtigen hemel, roept de schoonheid van een zachten avond voor ons op. Gaston Haustraete stelt een breed-geborsteld, harmonieus stuk: *Moederschap* ten toon, mooi van licht, luchtig van toets. Johan Frison beschrijft ons met aanstekelijke vreugde de heerlijkheden van een serre met chrysanthen, de vroolijkheid van een tuintje onder het dichte gebladerte waar de zon doorheen speelt, en de frischheid van een bonten ruiker: dat alles krachtig en flink, met een zeer juisten zin voor toonwaarden. De *Anemonen* van Jean Colin treffen ons uit de verte door een heftigheid van kleur, die misschien minder gevoeld is dan gewild. En dan vallen nog kleurige en fleurige bloemen te vermelden van Mevr. Jelly—Bruyère, teedere rozen van Frans van Holder en van Philippe Swijncop.

De *Charmeuses d'oiseaux* van A. Carte hebben van de tastbare werkelijkheid alleen de volheid hunner lenige lichamen, in een droomlandschap van heerlijk grijs, waarin goud tintelt: krachtige en welbeheerschte compositie, in mooien decoratieven stijl gehouden. Het is wat koud, maar zeer voornaam.

Camille Lambert ontleedt met veel brio maar, ten slotte, zonder groote oorspronkelijkheid de schittering van een gemaskerd bal en het bonte gewemel van een wijk te Antwerpen, eigenaardig van een toren uit gezien.

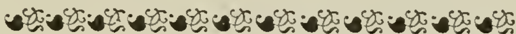
Landschappen werden ingezonden door A. Martin, Gustave Max Stevens, Thévenet, Rodolphe de Saegher, Richard Heintz, F. Beauck, Fern. Toussaint, enz.

De prentkunst is door tal van degelijke werken vertegenwoordigd. Jules de Bruycker teekende met onmiskenbare kracht en beweging, met schoone contrasten van licht en schaduw, het *ophijschen van den Draak op het Belfort te Gent*. Auguste Oleffe behandelt op treffende wijze het bosch van masten, tegen den hemel afstekend in de visschershaven te Blankenberghe. Omer Coppens graveert krachtige landschappen; Lucien Lejeune vertoont ons het tragische uitzicht van het kolenland, en Emile Thijsebaert doet ons, in mooien stijl, de verlatenheid van den winter gevoelen.

Ik denk er niet aan, alle tentoonstellers te vermelden, maar ik kan de gracelijke figuren uit het Walenland, van Armand Rassenfosse, niet stilzwijgend voorbijgaan, evenmin als de mooie *Liseuse* van F. Smeers, een uitstekend colorist, de breed en flink gedane litho's van Paul Artot, de uitstekende houtsneden van René Leclercq, het sappige stilleven van A. Verhaeren, de pointe-sèches van Fernand Khnopff, de teekeningen van Ch. van Belle en de inzendingen van Mevr. du Monceau, Henry Cassiers en Constant Dratz.

Deze tentoonstelling was een buitengewoon succes, en den heer Octave Maus komt de verdienste toe een aantal Belgische kunstenaars in Zwitserland te hebben doen kennen en waardeeren.

P. PERRET.



:-: LONDEN :-:



EXHIBITION OF WAR CARTOONS BY LOUIS RAEMAEKERS. THE FINE ART SOCIETY, NEW BOND STREET — DECEMBER 1915. Het is zeker wel de eerste maal, dat een Nederlandsch caricaturist in Engeland een succes als Louis Raemaekers geniet. In dit opzicht verdient deze tentoonstelling, die voor het Nederlandsche publiek zeker niet veel nieuws bevat, gememoreerd te worden. Het spreekt vanzelf dat dit succes meer de strekking dan de artistieke verdiensten van dit werk geldt; maar in dit kunstsoort zijn beide elementen zoo nauw ver-

bonden, dat ze bezwaarlijk uit elkaar te houden zijn; de satire is in een spotprent, wat de stemming is in een landschap, de expressie in een portret; indien Raemaekers' teekeningen niet anti-Duitsch waren, zouden het Raemaekers' teekeningen niet meer zijn. Die samenhang van inhoud en vorm is er dan ook de grootste verdienste van; er blijkt uit, dat de kunstenaar zijn werk heeft doorvoeld, dat het de uitdrukking is van zijn heele personaliteit, dat hij er zijne emoties met kracht en overtuiging heeft in uitgesproken. Zijne satire is scherp, zijn sarcasme vlijmend, dikwijls bij het macabere af. Zijne teekeningen pakken, boeien, door inhoud zoowel als door vorm; hiermede beantwoorden zij aan den eersten eisch, die men aan spotprenten mag stellen, en verdienen zij hun populariteit. Hij spreekt minder tot de intellectueel verfijnden, dan tot de massa, en aarzelt dan ook niet om melodramatische middelen te gebruiken om krachtig in te werken op het gemoed der eenvoudigen van geest. Dit is hem alleszins veroorloofd, even goed als het onze grootste primitieven veroorloofd was door sterk sprekende voorstellingen de naïeve gemeente te catechiseeren.

Echter draagt zijn werk sporen van overhaasting — wat onvermijdelijk is wanneer men de enorme productie in aanmerking neemt; deze tentoonstelling bevat ruim 150 oorlogsteekeningen. In de inleiding tot den catalogus schreef een Engelsch criticus: „He is independent of the model because he has mastered the model." Dat klinkt heel mooi, maar geeft te bedenken. Natuurlijk verwacht men van een caricaturist geen directe natuurstudie; maar uit zijn werk moet ten minste blijken, dat hij de natuur geduldig en aanhoudend bestudeert, en dit is in Raemaekers' teekeningen niet steeds het geval; zijne figuren zijn al te vaak ledepoppen, of vertoonen al te duidelijke reminiscensen aan ander werk; onder deze invloeden valt niet alleen die van Forain en Steinlen op te merken, zooals in den catalogus gezegd wordt, maar ook van de... Duitsche caricaturisten, nl. die van den *Simplicissimus*. Dit is de zwakke kant van Raemaekers' werk; het is in den vorm vaak onpersoonlijk, weifelend tusschen verschillende directe invloeden; hij heeft een groot gemak van werken; in een en ander schuilt gevaar, wanneer daartegenover geen ernstige studie staat, die de persoonlijkheid kan sterken en voeden uit de onuitputtelijke bron der natuur.

Moge Raemaekers zich niet laten verblinden door een succes, dat noodzakelijk van voorbijgaanden aard moet zijn; met zijn aanleg ware het jammer, zoo hij niet naar verdieping en verruiming zocht. B.



:-: ROTTERDAM :-:



BIJ UNGER & VAN MENS. W. EN J. MARIS. Pralend met edelen glans, als met bedeesdheid zich openbarend, lijkt het landschap bij Abcoude van Willem Maris, een directe voortzetting van de meest nobele proeven uit 's schilders jeugd.

Het schilderij heeft dezelfde argelooze openheid, het heeft de grijsheid der werken uit Maris eerste schildersperiode. Er is gevoelskracht in en gemis aan virtuositeit. Het groote, ruime landschap dat een effene weide voorstelt, waarin tusschen een boomengroep een hofstede als in een nest ligt verdoken, heeft de bekoring der waarheid behouden, in tegenstelling met de ontegenzeggelijk meesterlijke groepen van eenden welke Willem Maris niet moede werd, in een sleur schier, uit te beelden.

Want hier in dit ongemeen schoone werk is alle gemis aan routine. Er is jeugdgevoel in; eenige naïveteit, zoo zeldzaam in Willem Maris' werk, welke blijkt uit een oplettende stoffeering van de groote wei-vlakken. En dan vooral is er zuiverheid. Nauw gemeten zuiverheid die coloristisch dit schilderij verheft boven de gewone, beproefde productie van den meester. Geen afdinging wil ik leveren op al de frissche, volop levende groepeeringen van eenden in 't gras. Willem Maris was een groot meester en feilloos als geen ander. Doch de werken omstreeks 't jaar '70 zijn van visie gevoeliger dan die latere sterke licht en kleur uitschaterende doeken. En dit werk bij Unger & Van Mens is uit dien gevoeligen grijzen tijd een meesterstuk. Van waarde als dit Landschap bij Abcoude is een tot wee-

moedige lyriek geworden *Stadshaven* van Jacob Maris. Wanneer de vochtige Hollandsche lucht in een druiling van grijs over een stadje als Dordt valt, ziet men een schoon dat niet te realiseeren schijnt. Honderden, of zouden het niet duizenden schilders, zijn op dit juweel als op een prooi aangevallen. Het: „Dordt in grijs weer en zijn beoefenaren" zou een studie waard zijn.

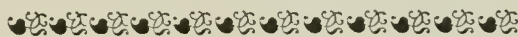
Jacob Maris is de eenige die geheel de atmosfeer van dit schoon aankon. Het schilderij thans in dezen bovengenoemden kunsthandel is van de Dordtgezichten van Jacob Maris, een uitverkoren werk. Het schilderij mist schier alle kleur: een schemerig blauw wolkje in 't grijs van de lucht, een kleurtje van schepen naar den voorgrond geschoven, lossen zich als kleurtjes schitterend harmonisch op in het stemmingsgeheel van grijze pracht.



ROTTERDAMSCHE KUNSTKRING. ☙ Al die bescheiden, als ingetogen kunstwerken van Van Hoytema, geven, wanneer men ze zoo tot een groot geheel ziet bijeengehangen, een indruk als men van oud Japansche prentkunst ervaart. De kleuren zijn vóór alles stil, zonder het gerucht van het huidig oogenblik. Er is iets afgestorvens in, een gevoel alsof al deze dieren, uit een duidelijke heugenis, scherp zijn voor den dag gehaald. Toch, hoe volop leven zij! Doch Van Hoytema ziet zijn dieren aan — opnieuw denkt men aan Japansche meesters — met de oogenblikkelijke herkenning hunner sterkste karakteristiek. Zij leven daardoor, zij dragen alle sprekende kenmerken van het leven. Nochtans is er niet de miskenning in van het enkele uitgebeelde dier in zijn toch afzonderlijk bestaan. De samengang van der dieren typeering en het decoratieve geheel van het dier in zijn omgeving vormt nog weer een nieuwen kant van des kunstenaars kostelijke uitingen. Zoo is dus het zacht-teere, het bescheiden zich aan de belangstelling presenteerende werk van Van Hoytema vol innerlijke, diep-rijke hoedanigheden. Coloristisch staan al de arbeidsproeven van den kunstenaar op een hoog niveau. En den indruk van gloedvolle ingetogenheid, dien het gezamenlijke werk van Van Hoytema in den Rotterdamschen Kunstkring wekt, vindt men in elk afzonderlijk werk in meerdere of mindere mate, doch altijd zeer beslist, terug. Er is in den schilder een menging van vormgeving en schildertalenten en men zou niet zeggen kunnen in de schoone samengang van beide geaardheden, welke het in belangrijkheid wint.

Men wil ook zoo gaarne in dezen kunstenaar alleen den dierenschilder zien, doch hoe ongemeen voortreffelijk teekent hij een drietal wilgen bij elkaar staand waartegen een sneeuwstorm zijn dotten sneeuw duwt. Hoe zilverig van coloriet zijn de broeikassen met hun binnengesloten licht, dat als een ijle gloed rond de planten leeft. En altijd uit Van Hoytema zich zoo natuurlijk, zonder zich ook maar een enkele maal tot één nadrukkelijkheid te laten verleiden. Tot dit laatste komt Van der Valk, de mede-exposant in den Rotterdamschen Kunstkring wel eens. In diens schelpencomposities zit iets op den voorgrond gedrevens, ook wat de zoetelijke kleurinterpretaties betreft. Doch in de landschappen van Van der Valk treft een ruimte, een openheid als de zeventiende-eeuwsche Hollanders in hun etsen en schilderijen gaven. Zoo vormen deze beide exposanten een uitnemende tentoonstelling samen.

ALBERTINE DRAAYER—DE HAAS.



BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN



HE BURLINGTON MAGAZINE. Maart—Oct. 1915. ☙ Het Maart-nummer bevat een groote afbeelding van een onlangs door Dr. Olaf Granberg te Stockholm aan het licht gebrachten Rembrandt: *de Aanbidding der Wijzen* van omstreeks 1631; de attributie zou volgens de erbijgevoegde nota (welke geen naam van medewerker draagt) ook door Dr. Bredius zijn aanvaard.

In het Juni-nummer schrijft Robert C. Witt over een interessant stuk in de National Gallerij: een *Familiegroep*. De huisgenooten zijn om een tafel gezeten: links de vader met zijn zoon, rechts de moeder met drie jongere

kinderen. Pas onlangs werd het schilderij aldus in zijn geheel hersteld; vroeger bestond het uit twee stukken: de linker helft werd in 1900 als Vermeer van Delft aan de National Gallery aangeboden door Fairfax Murray; tien jaar later kwam het rechter gedeelte te Parijs aan het licht, en werd toen aangeworven; beide helften zijn thans weder vereenigd en veroorloven een juister oordeel over het geheel. Robert C. Witt meent het aan den weinig bekenden Michael Sweerts te mogen toeschrijven, en licht deze attributie nader toe.

In het Juli-nummer valt voor ons eene nota te vermelden, door Lionel Cust en F. Jos van den Branden over een zoogenaamd „Kunstcabinet", in de Kon. verzameling te Windsor. Dit stuk (en niet een dergelijk in het Mauritshuis) is een geschenk van de St. Lucasgilde aan den Advocaat Jan van Bavegem; de architectuur werd geschilderd door van Ehrenberg, de figuren door Gonzales Coques en de schilderijen aan de wanden door verschillende meesters als Erasmus Quellinus, A. Goubeau, J. de Heem, P. Neefs, e. m. a. Uit Coques' leven wordt dan nog een episode medegedeeld, die wij meenen reeds elders te hebben gelezen.

Het Augustus-nummer bevat als frontispice een landschapje van Willem Maris. Zekere heer Walter Sickert leverde er een bijschrift voor, dat geestig bedoelt te zijn, maar niet méér is dan een onverantwoordelijke grofheid tegenover de Nederlandsche kunst; dat men met Willem Maris en heel de Haagsche school niet hoog op loopt, dat men de Fransche kunst hooger stelt, we kunnen het best verdragen; maar wanneer men meent deze school met een halve bladzijde te kunnen àfmaken, bewijst men alleen z'n eigen onbenulligheid, en het spijt ons dat een ernstig tijdschrift als het *Burlington Magazine* zich daartoe leent.

In het October-nummer, een nota van F. Schmidt—Degener over een Dosso Dossi in het Museum Boymans te Rotterdam, en eene van C. J. Holmes over een Vrouwenportret van Ferdinand Bol.



BULLETIN VAN DEN NED. OUDHEIDK. BOND. 8e Jrg. Afl. 5. Deze aflevering opent met het verslag der laatste jaarvergadering, waarin van bijzonder belang is de discussie over de Stellingen betreffende het restaureeren van monumenten, opgemaakt door de daartoe benoemde Commissie. Wij hopen hierop terug te komen zoodra een definitieve redactie dezer Stellingen verschenen is, maar brengen hier gaarne hulde aan de vruchtbare werkzaamheid van den Bond, en vestigen in het bijzonder de aandacht der Belgische regeering op de hier verkregen uitkomsten. Wanneer het uur aanbreekt, waarop in het zwaar geteisterde België aan „restaureeren" kan gedacht worden, zal de arbeid van den Ned. Oudh. Bond zeker tot voorlichting kunnen strekken.

Naast bijdragen van meer archeologischen aard, bevat deze aflevering een geduchten aanval van Prof. Vogelsang op de collectie pleisterafgietsels in het Rijksmuseum, naar aanleiding van een daarvan onlangs verschenen *Catalogus*. Het incoherente, verwarde en ondoelmatige dezer verzameling wordt hier met harde woorden aangetoond — en tevens wordt de weg gewezen, die gevolgd zou kunnen worden om zulke verzameling tot iets bruikbaars te maken. Deze alles behalve malsch uitgevallen critiek gaf aanleiding tot een polemiek tusschen Jhr. Victor de Stuers, mede-stichter der verzameling en Dr. Jan Kalf, in de *Nieuwe Conrant*, en verder tot de uitgave van een vlugschrift van eerstgenoemde, waarin deze o. a. de wordingsgeschiedenis der verzameling uiteenzet. We kunnen hier niet in bijzonderheden treden over dit debat. Gaarne spreken we onze waardeering uit over hetgeen door Jhr. V. de Stuers, onder vaak moeielijke omstandigheden, sedert lange jaren werd tot stand gebracht; we laten ook de vraag in het midden, of Prof. Vogelsang voor zijn aanval den geschikten vorm en den juisten toon heeft getroffen... Maar Jhr. de Stuers heeft het in zijn verweer herhaaldelijk over de jaren 1866, 1867 etc. We schrijven thans echter 1916, en men zal bezwaarlijk kunnen beweren, dat de verzameling afgietsels, zooals ze nu éenmaal in het Rijksmuseum bestaat, beantwoordt aan de eischen, die in de twintigste eeuw aan zulke collectie mogen en *moeten* gesteld worden. Indien Prof. Vogelsang's critiek een aanleiding tot verbetering mag worden, hebben wij alle reden om hem daarvoor dankbaar te zijn. B.



HET GENETISCHE PROBLEEM VAN DE NACHTWACHT [1]

III. DE UITVLOEISELS VAN HET ONDERWERP



AT stelt de Nachtwacht voor? Wordt door den thans geijkten titel het onderwerp op juiste wijze omschreven?

De benaming Nachtwacht, vroeger scherp veroordeeld, vindt in den laatsten tijd weer verdedigers. Er zou een goede traditie in schuilen. Wat het schilderij te zien geeft, zou eenvoudig het optrekken zijn van een schutters-nachtwacht, zooals die, in Rembrandt's dagen, tegen zons-ondergang en poortsluiten, de dagwacht aflossen ging.

Al hetgeen hier tegen pleit zal uit het verloop dezer studie vanzelf blijken. Voor het oogenblik zij slechts aangestipt, dat de afgebeelde drukte en opwinding waarlijk al te buitensporig zijn voor een vertooning die *iederen dag* plaats greep. Men geeft zich spoedig rekenschap, dat het hier geen dagelijksche, maar een buitengewone besogne geldt. Het meeloopen van kinderen in feestdos, het lossen van vreugdeschoten — juist bij de dagelijksche optrekkerijen was dat verboden — de presentie van de drie hoofd-officieren — van wie er slechts één bij monstering en aflossing der wacht aanwezig moest zijn — en meer nog de uitgezochte praal van wapens en kleeding, dit alles wijst er op, dat we een parade-optocht voor ons zien.

Het zou wellicht mogelijk zijn den naam „Nachtwacht" te redden, wanneer het bewijs gebracht werd, dat de schutters uit de tweede wijk, omstreeks 1640 tijdelijk de plaats innamen der stedelijke militie, als nachtelijke bewaking van het raadhuis. Daarvoor diende in de XVIe eeuw de „Nachtwacht of Ruyterwacht", een „notabel corps", oorspron-

[1] Zie *Onze Kunst*, Deel XXVI, blz. 1 en 37 (Juli—Augustus 1914).

kelijk, zooals de naam aanduidt, bereden. Haar taak wordt omstreeks 1585 overgenomen door stads-soldeniers, die tot diep in de XVIIe eeuw de oude benaming behielden.

Tot dusver echter werd niets bekend, dat op zulk een tijdelijke functie der schutters wijst. Buitendien bestaat er afdoend tegenbewijs. De toenmalige kapitein en luitenant der nachtwacht, bij name bekend, komen op het stuk niet voor (¹). Ook hooren we, wanneer in 1658 twee der afgebeelden getuigenis afleggen, hoeveel hun groot schilderij wel gekost heeft, in steê van het bondige woordje „Nachtwacht", ingewikkelde omschrijvingen. Zij, die toch in de eerste plaats bevroeden konden wat er was voorgesteld, weten blijkbaar niet dat de compositie iets meer behelst dan een „portretstuk"; van een „Nachtwacht" wordt niet gerept.

Een zekere traditie bleef nog lang levend. In 1748 spreekt men treffend juist van een *Schuttersgezelschap in 't optrekken*. De gravure van Claessens, in 1797 verschenen, draagt de behoorlijke titel: *Amsterdamsche gewapende Burgerij.*

Het duurt tot 1808, voordat in een officieel bescheid (bij het overbrengen van het stuk naar het Trippenhuis) vermeld wordt: „de beroemde Nagt-patrouille van Rembrandt". Hieruit blijkt dus dat de nieuwe naam toen algemeen was; er blijkt nog iets ergers uit. Want de Nagt-patrouille is de ronde, die *'s nachts met lantarens* de stad moest doorkruisen en alle wachthuyskens aandoen. Van „Nagt-patrouille" is door nauwkeurige vertaling „la Ronde de Nuit" gemaakt.

Dat men werkelijk meende een nacht-tafereel te aanschouwen, lag natuurlijk aan de vervuilde en „overtaande" toestand, waaraan blijkbaar ook het ongunstige oordeel van Sir Joshua Reynolds in 1781 te wijten is (²). Het schilderij gaf trouwens in de vroegere eerezaal, tijdens donkere dagen, dienzelfden indruk nog zeer sterk.

Een toevalligheid heeft wellicht tot die vreemde betiteling meegewerkt. In het Raadhuis, al spoedig door vreemdelingen bezocht, ontwikkelde zich gedurende de XVIIIe eeuw vooral de Stadswapenkamer tot een waar museum. Onder het antieke hals- en sijtgeweer, tusschen de carbijnen, bussen, vierroers en partisanen, werd de aandacht ook getrokken door vijftig harnassen, aangeschaft in 1580 voor de soldeniers

(¹) Zie SCHELTEMA, *Rembrandt*, Redevoering etc. Amsterdam 1853, p. 101.

(²) Reynolds zegt: „with difficulty I could persuade myself that it was painted by Rembrandt: it seemed to me to have more of the yellow manner of Boll... It appears to have been much damaged, but what remains seems to be painted in a poor manner". *(A Journey to Flanders and Holland in the year 1781).*



L. A. CLAESSENS: Gravure naar Rembrandt's „Nachtwacht" (1797), met het opschrift: „Amsterdamsche gewapende Burgerij".

die het raadhuis bewaakten: de reeds genoemde Ruyter- of Nachtwacht. Toen het schilderij na Mei 1715 uit den Doelen naar de Kleine Krijgsraadskamer op het stadhuis was overgebracht, telde het natuurlijk onder de bezienswaardigheden mee. En we weten allen bij ondervinding hoe gaarne een expliceerende custos verband legt tusschen de vertoonde curiositeiten. Mogelijk gaf zoo iemand, op het schilderij wijzend, de verklaring, dat dit nu de Nachtwacht was, waarvoor de zooeven aanschouwde rustingen bestemd waren.

In den troebel waarmede de XVIIIe eeuw besloot, gingen allerlei tradities verloren. Toen men het schilderij „nacht-patrouille" begon te noemen, waren de eigenlijke schutters-nachtwachten reeds opgedockt. Alles werd vergeten. Reynolds kon geen uitsluitsel meer krijgen omtrent de schildersnamen der overige doelenstukken en tusschen de schutters van Van der Helst wees men hem in 1781 „the Spanish Ambassador"! De periode van bot onverstand in zake oude kunst, die bijna een eeuw zou duren, was toen reeds aangebroken.

Er was nog een bizondere misgreep mogelijk en die werd dan ook begaan. Ten gerieve der vreemdelingen bootste men in de laatste helft der vorige eeuw de Nachtwacht op zilveren snuisterijen na, gelijk weleer de Ephesiërs het deden met Diana's tempel. Nog een zestal jaren geleden kwam een zonderling model veelvuldig in de juweliersuitstallingen voor. De zilversmeden begrepen blijkbaar niets van den zwaren, ongewoon aan een vingertop vastgehouden handschoen van Banning Cocq. Wat maakten ze ervan? *Een lantaren!* In steê van den handschoen draagt Cocq een soort dieve-lantaren, uit welks open zijkant het volle schijnsel valt op het kleine meisje.

Om het even of men reeds vroeger in het stuk een nacht-tafereel is gaan zien, omdat de hoofdpersoon een lantaren scheen te dragen, of dat men hem een lantaren in de hand gaf, wijl dit bij een nacht-tafereel paste, in ieder geval is het in verband met het voorafgaande meer dan waarschijnlijk, dat „Nagt-patrouille, Nachtwacht, Ronde de Nuit en Nightwatch" zijn voortgesproten uit een groteske vergissing.

De herlevende critiek is sinds lang in Rembrandt's schutterstuk weer een Dagwacht gaan zien. Maar de misleidende naam was kort en bondig en bleef in zwang. Nog heden verstaat het ongeletterde publiek onder „Nachtwacht" noodzakelijkerwijze een nacht-tafreel ([1]).

([1]) De luide commentaren voor het schilderij zijn instructief. Ziehier het laatst gehoorde: „Nou is het niks. Maar je had hem motten zien voor ze hem afgesneden hadden. Met die magnifieke nachtlucht er boven." Zoo'n uitlating is begrijpelijker dan Prof. Hermann Cohen's verklaring in zijne *Aesthetik des reinen Gefühls* (Berlin 1912 : „In der Tat ist hier

Wat nu het werkelijke onderwerp betreft, de schutters zelf spreken in een document over een afbeelding *van persoonen uit hunne compagnie en corporaelschap, tot sestien in 't getall.* Zij dachten dus in de eerste plaats aan een portretgroep.

De aanvoerder dezer lieden, kapitein Banning Cocq, heer van Purmerlant, geeft een andere omschrijving. In een fraai album memoreerde hij allerlei wat op hem en zijn familie betrekking had: een schetsje van de Nachtwacht komt daar ook in voor. En als bijschrift: *Schets van de Schilderije op de groote Sael van de Cleveniers Doelen daerinne de Jonge Heer van Purmerlandt als Capiteyn, geeft last aan sijnen Lieutenant, de Heer van Vlaerdingen, om sijn Compaignie Burgers te doen marcheren* (¹).

Het schilderij zou dus te zien geven Banning Cocq in zijn functie als kapitein, en wel op het oogenblik dat hij zijn marsch-bevel geeft. Voor Cocq komt het dus alleen op het voorgestelde moment aan. Het feit, dat de schilderij behalve Cocq en zijn luitenant nog portretten van bepaalde personen bevat, is hem geen opmerking waard. Hij vergeet ook niet uit te laten komen dat de heer van Vlaerdingen daar *als zijn luitenant* fungeert: alleen om te luisteren en om het bevel over te brengen. En de overigen? Wel, zij stellen de *Compaignie Burgers* voor, waarover Cocq bevel had; zij moeten laten zien hoe er aan het commando van opmarcheeren gehoorzaamd wordt. Waarheen het gaat? De heer van Purmerlant deelt het niet mede. Het is hem voldoende vast te stellen dat hij, Frans Banning Cocq, die order geeft.

Natuurlijk wekt Cocq's interpretatie wantrouwen. Het album is, als het vrijstaat dat woord te gebruiken, een egocentrisch product: alles er in draait om den samensteller, den grooten heer van Purmerlant. Mogelijk heeft hij bij het kenschetsen van het stuk al te uitsluitend aan eigen persoon gedacht? Toch niet. Wie Cocq's definitie aan het schilderij toetst, erkent dat zij strict aanvaard moet worden: Cocq is onbetwist de hoofdpersoon. De schitterende kleine luitenant wordt slechts in profiel afgebeeld en loopt mee als een dubbelganger, die in Cocq's glorie deelen mag. Alois Riegl zegt — niet volkomen juist maar wel teekenend — dat de luitenant „in devoter Kopfhaltung und mit ergebenst auf den Capitän gehefteten Blicke den Befehl entgegennimmt."

auch der militärische Aufmarsch trotz des Lichtglanzes, der auf den Leutnant in hellen Vordergrunde fällt, zurückgetreten gegen die *Gewitterlandschaft* im Hintergrunde, so dasz der Leutnant in seinem Stahlglanz wie zu einer Allegorie des Blitzes wird" u. s. w.

(¹) Aan Jhr. D. de Graeff te 's-Gravenhage, die mij in 1912 welwillend in de gelegenheid stelde het album te bestudeeren, betuig ik hierbij mijn erkentelijken dank.

En de compagnie? Met een weinig overdrijving noemt dezelfde Riegl haar een „reines Accidens", aangebracht als een soort van levende achtergrond, waartegen de kapitein uitkomt.

De persoon van Dr. Frans Banning Cocq, heer van Purmerlant, was er wel op aangelegd aldus te domineeren. In de aanteekeningen van zijn verwant Hans Bontemantel staat hij voor ons: de Amsterdamsche regent geboren en getogen. Bij het in opdracht geven van het schutterstuk was Cocq, geparenteerd aan de regeerende geslachten, reeds lid van de vroedschap: de hoogste eer-ambten lagen in 't verschiet. Hij had een helder inzicht in zaken van bestuur, waarnaast een ijdel behagen in zijn nieuwbakken titels kleintjes aandoet. Van ruime of fijne intelligentie getuigen zijn portretten niet; wel van iets positief-verstandigs. Het verbaast ons weinig te hooren dat zijn mede-regenten hem eens, bij een ernstige gelegenheid, niet au sérieux namen. Op het gebied der schutterij toonde hij groote activiteit: dat blijkt uit de vernieuwde ordonnanties, toen Cocq kolonel geworden was, uit het doen registreeren der schutterstukken, en uit de voorstellen tot ingrijpende hervormingen, die echter, door zijn vroegtijdig overlijden in 1655, achterwege bleven.

Houden we nu de karakteristiek in gedachten, die deze invloedrijke man zelf van zijn schutterstuk gaf, dan dringt zich de vraag op: zou Cocq soms van meet af aan een dergelijke behandeling van het gegeven gewild hebben? Als magistraat, als kapitein die het initiatief nam, en hoogstwaarschijnlijk ook als tusschenpersoon bij den schilder had Cocq heel wat in te brengen: uit het document over den prijs van het stuk blijkt namelijk niet onduidelijk dat de financiëele kwestie bedisseld werd buiten de manschappen om. De provoost Claes van Cruysbergen — juist de man die over de financies der compagnie ging — verklaart dat hij de betaalde som (1600 gulden) slechts van hooren zeggen weet (¹). De schutters vertellen dat er per hoofd 100 gulden omgeslagen werd, maar dat elks portie daarin berekend was, wat meer of wat minder, naar de plaats die men innam. Cocq moet dus het leeuwendeel der onkosten voor zijn rekening hebben genomen. Merkwaardigerwijze

(¹) „Gevende voor reden van wetenschap dat hij sulcks alsdoen meermalen heeft hooren seggen." Het is niet overbodig op te merken, dat wanneer Cruysbergen in het document van ± 1658 provoost wordt genoemd, hij daarom nog niet noodzakelijkerwijze dezelfde functie in 1642 uitoefende. Bontemantel deelt mee dat Cruysbergen sedert 1651 behoorde tot de vijf provoosten die den Krijgsraet bedienen. Zeer waarschijnlijk zal men hem daartoe genomen hebben, omdat hij reeds een dergelijk ambt had vervuld. De plaatsing van zijn naam als laatste op het schild schijnt wel te duiden op een aparte functie. Het toevoegsel achter zijn naam („Sch . . .") zal moeten worden gecompleteerd als „schrijver."

wordt de prijs naar 16 personen berekend, terwijl er 17 schutters zich doen conterfeiten. Waaruit men wellicht mag afleiden dat de kapitein bij het *becijferen* van de hoofdsom niet meetelde, maar dat hij er zich toe bepaalde de bijdragen der anderen aan te vullen.

We zagen reeds hoe Rembrandt's schutterstuk zich nauw aansluit bij Cocq's definitie. Geen wonder trouwens. Het toeval wilde dat het aesthetische streven van den kunstenaar en de persoonlijke neigingen van den opdrachtgever geheel samenvielen. Rembrandt had reeds herhaaldelijk composities opgezet, waarin een schare beheerscht wordt door het geestelijk overwicht van één persoon. Zoo kon Rembrandt zijn opdracht uitvoeren volgens de aspiraties van den kapitein zonder zijn kunst geweld aan te doen.

Het resultaat — afgezien van de onvoldoende portretgelijkenis — moet Cocq met tevredenheid hebben vervuld. Behalve de oppervlakkige schets in het album, bezat hij dan ook de nauwkeurige copie door Lundens, waarin alleen zijn gelaatstrekken meer met de werkelijkheid in overeenstemming waren gebracht (¹).

* * *

Op de vraag wat de Nachtwacht voorstelt kregen we tot dusver van de voorgestelden zelf twee uiteenloopende antwoorden. Hoe dat mogelijk is en aan welk van beide de meeste waarde moet worden gehecht, daarover kan een algemeene beschouwing der schutterstukken uitsluitsel geven (²).

(¹) Uit het feit dat Cocq later aan Rembrandt geen opdracht meer geeft, terwijl hij wel voorkomt op een regentenstuk in 1653 door Van der Helst geschilderd, heeft men ten onrechte afgeleid dat de kapitein ontevreden over de uitvoering zou geweest zijn. Er kan een veel eenvoudiger verklaring gegeven worden. Uit de documenten blijkt, dat Rembrandt in het jaar 1642, dus op het oogenblik der voltooiing van de Nachtwacht, een geschil had met een verwant van Banning Cocq, later een der machtigste regenten, Andries de Graeff, waarbij Rembrandt ten slotte gelijk kreeg. Het zal den kunstenaar zijn aangerekend dat hij het waagde met de „heeren" kwestie te maken, vooral wanneer hij, hetgeen mogelijk is, door Cocq's bemiddeling de opdracht van De Graeff verkregen had.

(²) Een volledig overzicht der gebezigde litteratuur blijve bewaard voor een ruimer geargumenteerde uitgaaf dezer opstellen. Behalve Kernkamp's editie van Bontemantel gebruikte ik verschillende studies uit *Amsterdam in de XVIIe eeuw* en uit *Oud-Holland*, waaronder de hoog te waardeeren beschouwingen van D. C. Meijer zijn te noemen, verder o. a. de *Verhandeling over de Schutterijen door Wagenaar*, gepubliceerd door P. Scheltema in *Oud en Nieuw* I 1844, C. J. Sickesz, *De Schutterijen in Nederland* (1864), W. J. Hofdijk, *De oude Schutterij in Nederland* (1874), Mr. G. N. de Stoppelaar, *Het Schuttersgilde van St. Sebastiaan te Middelburg* (1886), J. A. Jochems, *Amsterdams oude Burgervendels* (1888), waarin ik enkele weinig bekende data vond betreffend Ruytenburch en Rombout Kemp, Dr. C. te Lintum, *Onze Schutters-vendels en schutterijen* (1909). Terloops wil ik nog wijzen op Ed. Jacobs, *Die Schützenkleinodiën und das Papageienschieszen*, Wernigerode 1887, een tamelijk onbekend werk, dat meer brengt dan de titel aanduidt en dat de schutters-

Hoewel Rembrandt's Schuttersoptocht in enkele opzichten een uitzondering vormt — geen wonder waar kunstenaar en opdrachtgever zich ongewoon lieten gelden — toch vindt veel wat eerst aandoet als afwijking of eigenaardigheid een gereede verklaring door de ontwikkelings-geschiedenis dier portretgroepen en door een helder begrip van den *geest* waaruit ze voortkwamen. Natuurlijk geldt het volgend exposé in hoofdzaak voor Amsterdamsche toestanden.

We moeten beginnen de lievelingsbeschouwingen van geschiedenis en kunstwetenschap een oogenblik ter zijde te laten.

Voor de kunstwetenschap bevat de lange reeks Hollandsche portretgroepen — waaronder de schutterstukken verreweg het belangrijkst zijn — een verwezenlijking van subtiele aesthetische bedoelingen: de voorgestelden zelf, passief als damschijven, hebben niets daarbij in te brengen.

Voor de geschiedkundigen is, sedert Wagenaar, de invloed der schutterijen op de stedelijke regeering een gaarne besproken punt. Ook wordt er in eenen door getambourineerd op het verschil tusschen de schutters vóór 1580, leden der oude schuts-gilden, en de schutterijen van na 1580, de burger-milities met algemeenen dienstplicht. Het zou een waag zijn over de schutterijen te spreken zonder vooraf te doen uitkomen dat men dit „fundamenteele" onderscheid begrepen heeft.

Toch is die verandering in formatie van weinig invloed geweest op geest en uiterlijk van deze gewapende poorters. Door te zeer de verschillen sedert 1580 in 't licht te stellen, werden de veel grootere overeenkomsten tusschen oude schutters en nieuwe schutters uit het oog verloren. Gewoonlijk hoort men dat de schutsgilden zich oplosten in de gewapende burgerijen. De uitdrukking is niet geheel juist. Toen Art. 8 der Unie van Utrecht algemeenen dienstplicht voorschreef, vonden de aldus gevormde Burgerijen naast zich een volgroeide organisatie, waarvan zij het kader slechts te verruimen hadden. Men trad om zoo te zeggen in de schoenen der voorgangers. De uiterlijkheden der oude schutsgilden gaan met onbeduidend verlies over op de nieuwe schutterijen. Ondanks de veranderde samenstelling blijft zooals straks blijken zal het openlijk optreden, de indruk naar buiten, hetzelfde. Politisch bestond er verschil, aesthetisch niet: op het laatste komt het hier uitsluitend aan.

geschiedenis van een Europeesch standpunt beschouwt. Voor de opmerkingen den economischen toestand betreffend, gebruikte ik, behalve de reeds geciteerde werken, voornamelijk P. J. Blok *Geschiedenis van het Nederlandsche Volk*, Groningen 1897.

Wat brachten de oude schutters op de nieuwe over? Ten eerste den naam. Het is teekenend dat de officiëele betiteling *Burgerij* nooit geheel doordrong: *Schutterij* bleef de dagelijksche naam. Verder kregen de Burgers — en dat was een gebeurtenis van veel consequentie — de oude Doelens als vereenigingslokalen. Daardoor werd de oude verdeeling in schutters van den Handboog, van den Voetboog en van den Cloveniersdoelen bestendigd. Daarmede bleven ook in wezen de overmanschappen der Doelens, de privileges van visscherij en wijntap; daardoor kwamen de burger-compagnies in 't bezit der oude zilveren schutters-kleinoodiën; tafelend in de oude zalen, spanceerend in den lommerrijken boogaard, moesten ze zich wel als opvolgers der oude schutters voelen: ze namen de traditie over. En waar is traditie zekerder genesteld dan in oude gebouwen? Hoe daar oude kleedij en oude gebruiken in zwang blijven, hoe daar de oude geest bewaard wordt, daarvan geven nog heden gestichten en weeshuizen treffende voorbeelden. Met de Doelens werd door de Burgers een erfenis van eigenaardigheden en herinneringen aanvaard.

Naast de conterfeitsels der voorgangers kwamen hun eigen portretten te hangen. We moeten de kunstgeschiedenis gelijk geven wanneer zij de schutterstukken beschouwt als een doorloopende reeks.

De nieuwe schutters waren dus bij uitstek traditie-dragers; een kleurig stuk der Bourgondische middeleeuwen brachten ze naar later tijd over; veel van wat in hun aspiraties bevreemding kan wekken, wordt door laat-middeleeuwsche verhoudingen verklaard.

Oorspronkelijk vormden de schutters, in de zich ontwikkelende poorterijen, kleine keurkorpsen: een staand stadslegertje naast het gros der gewapende gilden. De stadsregeering hield hen gereed om met den vorst ter heirvaart te trekken, of om hem plechtig te ontvangen. Ze bewaarden tevens de rust in de steden en luisterden de processiën op; als proeve van bekwaamheid schoten ze, onder groote festiviteit, op gezette tijden naar den papegaai.

In den beginne trad men vrijwillig toe; maar in den aanvang der XVIe eeuw zag de magistraat zich genoopt, omdat de zware verplichtingen velen weerhielden, door maatregelen de dienstneming te bevorderen. De schijnbaar bruusk ingetreden dienstplicht was, mede in de troebele jaren tusschen 1570 en 1580, langzaam voorbereid.

Tegenover de groote lasten — de „wacht" over de stad bracht dag- en nachtwaken mede — stond een groote eer als vergoeding. Behalve die speciale eer steeds aan het wapenhandwerk verbonden, verleende het lidmaatschap een soort burgerlijken adeldom. Men was lid van

den Edelen Voetboog of de Edele Busse. De poorterijen, van eigen beteekenis bewust, trachtten de glorie van den adel door hunne schutterlijke staatsie op zij te streven. De landsheeren erkenden hun recht op het dragen der ridderkleedij. Het papegaai-schieten was een burgerlijk tournooi en de vaandelpracht moest de luister der ridderlijke banieren evenaren. Tot het schutsgild te behooren was iets bizonders: dat blijkt wanneer in enkele steden ook de adel zich in de schutterijen laat opnemen. Nog in 1766 komt die trek uit, toen de Haagsche schutters van St. Joris als Ridders wilden worden betiteld.

Het praal-vertoon was in de Bourgondische tijden ten top gevoerd. Zelfs in die kleurigste eeuw vielen de schutters, met hun kakelend mi-parti, met hun karmosijnen kaproenen en tarwe-verwige tabbaarden nog ongewoon op: ze waren de „bonte kraaien" in de legers van Karel den Stoute.

Na het geus worden der gemeenschappen vervalt het deelnemen aan processiën; het prijs-schieten verminderde in beteekenis of raakte in onbruik. Maar „tocht en wacht", de beide hoofdverplichtingen, bleven. Ze moesten uittrekken als het landsbelang dat eischte; ze moesten de stad bewaken evenals vroeger. Voor de joyeuze incomsten der Bourgondisch-Oostenrijksche landsheeren had men nu de „festoyeeringen van het huys van Nassau", en het inhalen van vreemde vorsten of aanzienlijke personages. Verder erfden de Burgerijen het prat gaan op hun vaandelpracht — de vaandrig behoort teekenend genoeg tot de hoofd-officieren — ze erfden de ridderlijke aspiraties en de pretenties op adeldom; gaarne laten ze zien dat het hun toekomt gulden sporen te spannen. De pronk van wapens en kostuums nam niet in 't minst af, ofschoon ieder ze zelf bekostigde en er geen prijzen voor fraaiste kleeding meer werden uitgeloofd: menig burgerman putte zijn middelen uit om bij de zomer-optochten grandioos voor den dag te komen. Ook bleven de schutters, evenals vroeger, een élite, ondanks den algemeenen dienstplicht: men reserveerde de schamele ambachten voor het brandblusschen en hield ze aldus buiten de schutterij. De compagnieën representeerden „het corpus en de rijckdom deser stadt". In Delft waren ze zoo chic, dat een schutter aldaar zoowat gelijk stond met een vroedschap uit een andere stad.

Voor het oog was er dus geen onderscheid ontstaan. Wanneer omstreeks 1560 meester Pieter van Aphert een schuttersoptocht kenschetst:

„Met blinkende wapens geven zij zich ten schouwspel aan het algemeen, en in schitterend gewaad voeren zij als 't ware op een

plechtigen triumf", dan geldt honderd jaar later deze beschrijving nog letterlijk (¹).

Het taaie voortbestaan van zulke eigenaardigheden is niet zoo verwonderlijk: de regeering zelf dier groote Hollandsche steden bleef, tot in de laatste dagen der Unie, geregeld volgens de grafelijke ordonnanties. En voorts bestond er nog een tweede „corpus", dat krachtig meehielp den geest der late middeleeuwen levend te houden tot diep in de XVIIe eeuw: dat waren de Camers van Rhetorica.

In geest en uiterlijkheid zijn retrozijnen en schutters nauw verwant. Tijdens de Bourgondische feestroes en ook nog later, defileeren ze gaarne in gezamenlijken optocht: pinxter-vertooningen der rederijkers en parade der schutterij vielen saam. Rhetorica, in rocken van incarnaet bay met gouden passement, verscheen, juist als de schutters, met trommelaars en eigen vaandrig, die zijn banier „behendig moest swieren en slingheren". Zij deelden elkaars plichten, want bij de princelijke inhalingen hadden, ook in de XVIIe eeuw, de rederijkers hun taak: ze arrangeerden de allegorische tooneelen, timmerden en stoffeerden de triumfbogen en bezorgden de opschriften. Beide corporaties richtten gezette maaltijden aan; ze waren bij elkaar te gast als voluntarissen op de vrije slemp. Beide telden ze landsheeren en hooggeborenen als leden. Soms schijnt het onderscheid te vervagen: in Goes schieten er in 1563 retrozijnen naar de papegaai en te Bergen-op-Zoom helpen schutters in 1472 „personagiën voorstellen op de merct". Te Middelburg betrekken in 1567 schutters en rederijkers de wacht aan de stadspoorten, om en om; in 1571 worden daar Magistraat, Schutterij en Rhetorica geraadpleegd, „sijnde het gansche corpus deser stede". In het begin der rebellie toonden ze denzelfden aard: de rederijkers schuwden geen martelaarschap voor hun politiek-godsdienstige overtuiging en de schutters stonden tot verdediging der Hollandsche steden op de bres.

Nu ging men, in de Doelens, toch al prat op verfijnde omgangsvormen — „heuschheid hoort den boogaerd toe", een opvatting waarschijnlijk aan het adellijk element in de schutsgilden te danken — geen wonder dus dat de geest van Rhetorica hier gemakkelijk doordrong. Nog een omstandigheid werkte daartoe mee.

In die kleine gemeenschappen ontmoet men, in verschillende functies en kwaliteiten, telkens dezelfde personen, een eigenaardigheid door een

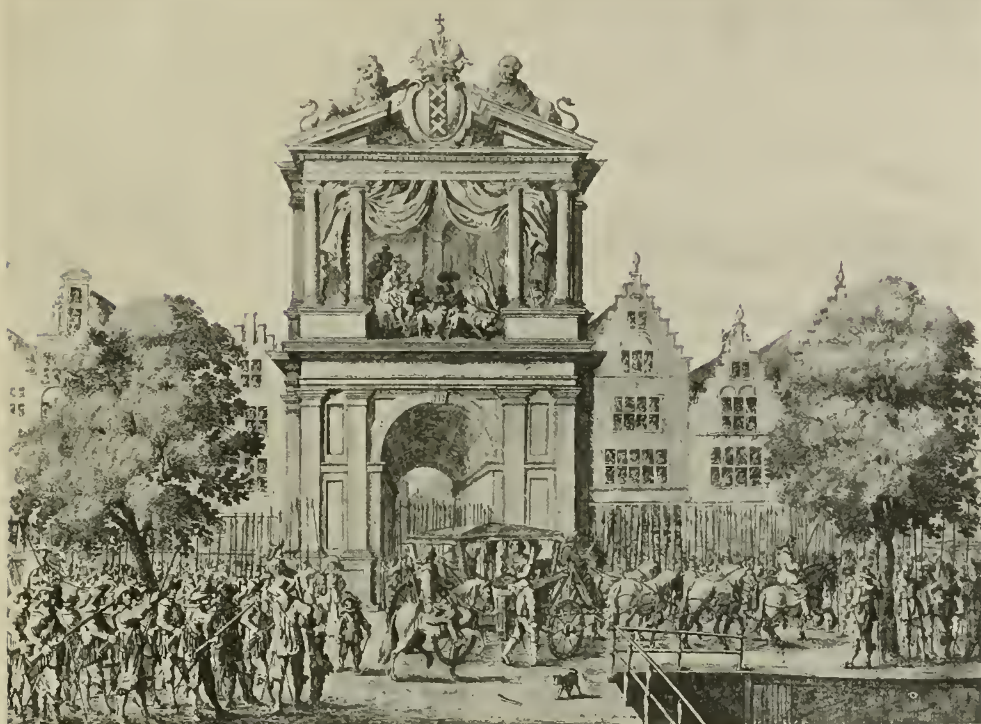
(¹) Conspectui se fulgida publico Praebent gerentes arma nitentibus Solemnem agunt tamquam triumphum Vestibus. Geciteerd door Hofdijk uit de *Epigrammata Moralia*. Antwerpen, 1560.

bekende anecdote van Bontemantel geïllustreerd. Zoo waren bijvoorbeeld in 1580 Amsterdam's burgemeesters (tevens superintendenten der schutterij) grootendeels lid van Rhetorica. Zoo was ook schilder of schutter, en rederijker, een zeer gewone combinatie. Men denke aan Bredero, lid van de Oude Kamer en tevens vaandrig van de Burgerij. Of wel aan Cornelis Ketel, de groote reformator van het Doelenstuk, eminent schilder, verdienstelijk rederijker en sergeant bij de schutterij. Beeldt hij zijn wapenbroeders af, dan verbaast het ons niet houdingen te aanschouwen, die als het ware de zichtbare vorm zijn der rhetorische phrase.

Ook volgens de moderne beteekenis van dat woord was de rederijkersgeest „rhetorisch": men trachtte door taal en voordracht, zooals het in 1599 heet, „Ciceronem te conterfeyten". In optreden en in opvattingen der schutters, en zelfs daar waar ze 't minst verwacht kon worden, in sommige ordonnanties, laat die rhetoriek zich gelden. De nuchtere inhoud van een Haarlemsche schutters-ordonnantie is geen beletsel voor een rhetorische draai, een rhetorische climax en een rhetorisch slot-tableau:

„Nae 't ondergaen van de Son, sluyten sy de Poorten en des morgens vroeg doen sy de Poorten op. Bij nacht houden sy de wacht, nemen waer alle de schildtwachten, doen de Ronden gewapent, weeren alle insolentiën; sy verspiën de straten en besoecken ook alle de Wacht-huyskens. Als daer by daegh of by nachte de Brand-klock gaet, komen terstond in de Wapenen, elck op syn Wijck, besetten de wegen, stuyten het woedende volck, ende met een vaendel Burghers bewaren sy 't Stadt-huys, om de privilegies van de Stadt ende de secreten van de Weeskamer te bewaren, als het ghemeen volck gaende is, ende woelen vervaerlijck. In schielijcke oproer ende swarigheydt syn terstond de Burghemeesters vaerdig om de Burghers in Wapenen te doen komen; sprekende nae de wijse van die van Romen: „Die de behoudenis wenscht van de Republijcke, die volghe my nae, ick gae u voor."

Aan deze rhetorische opvatting van hun functies beantwoordde een rhetorische beschouwing van hun rol in de geschiedenis. Die rol is niet zoo pietluttig als men soms wil doen gelooven. Zoowel onder grafelijk bestuur als tijdens de rebellie waren er memorabele daden verricht. Dr. C. Te Lintum schrijft terecht: „Tegenover de tyrannie van Alva en de zijnen stonden de schutters van St. Joris en de Cloveniers broederlijk naast elkaar in de voorste rijen . . . Beide hebben toenmaals groote diensten bewezen, niet enkel bij de verdediging hunner eigen steden, maar ook bij groote ondernemingen, waartoe behooren de pogingen tot ontzet van Haarlem."



Ontvangst van Maria de Medicis te Amsterdam (1638). De schutters, piekeniers en musketiers zijn opgesteld bij een allegorischen eereboog. Gravure uit BARLEUS, *Medicea Hospes.*

Met dien roem van vroeger eeuwen harmonieerden de prestaties der XVIIe eeuw niet meer. Wel wordt er in zware tijden beroep op hun hulp gedaan, wel trekken ze nog herhaaldelijk uit, tot buiten de frontieren van Holland. Maar ze vijzelden die garnizoensdiensten op tot heldendaden, memoreerden ze door penningen en gravures, en stoften op liefde voor 't vaderland en onverwinnelijke Eendracht.

De oude moed was er nog wel, maar de tijden waren niet gunstig. Van „luieren en liggen pannekoecken" is er in het noodjaar 1672 onder de schutters geen sprake. In hun rhetorisch-historische beeldspraak verklaren ze zich „geresolveert preuven te geven dat sy nog de rechte afsetsels syn der oude Batavieren". Ze trachten hun eed gestand te doen: „de stad tegen geweld en overlast te beschermen, mitsgaders tegen alle vijanden des gemeenen lands met lijf, goed ende bloed". Een gelegenheid om zich glansrijk te onderscheiden, viel hun echter niet te beurt.

Er was heimelijk een verandering ontstaan. Zonder het zich bewust te zijn, waren de schutters niet langer 's lands weerkracht zelve, maar

alleen de symbolen ervan. Zooals het meer met oude corporaties gaat: hun decoratieve waarde nam toe, naarmate hun werkelijke beteekenis afnam. Maar hoe meer ze symbool werden, des te hooger voelden ze zich.

De talrijke princelijke recepties houden de glorie nog wat op. Maar ten slotte wordt er te veel ingehaald. Na de koninginnen van Frankrijk, van Engeland en van Polen, na de keurvorstinne van Brandenburg en de prinsen van Oranje, wordt ook Burgemeester Huydecoper, terugkeerend in Amsterdam, door een cortège schutterij ontvangen. Hun optreden werd goedkoop. Het was hun geaccordeerd ten behoeve van feesten of bruiloften met slaende trommen in de wapenen te comen. Het respect verdwijnt. De stemming veranderde. Maar die traditioneele zelfoverschatters merkten daar niets van. Het besef van hun aloude en hooge verdiensten was hecht genoeg.

Wie lieten zich uitschilderen bij gelegenheid van den Vrede van Munster? De Amsterdamsche Schutters. Het leek alsof die glorieuze vrede door henzelf en door hun vaderen was bevochten. Zij hadden immers, zooals Vondel hun verzekerde, de degens geërfd „welke op 't Spaensche knokebeen zijn geschaert voor 't algemeen". De Haagsche schutters doen in 1642 koningin Henriëtte van Engeland uitgeleide. Op de afbeelding daarvan door Paulus Lesire staat, weinig beleefd, maar wel zelfbewust: dat ze evengoed koningen weten te verjagen, als koninginnen te ontvangen. Hoe sterk moeten zulke gevoelens zijn om tot uiting te komen in een opschrift op een schilderij!

De eeuw werd ouder en nuchterder. Rhetorica verloor haar aanzien; de rederijkerij daalde tot plattelands-vermaak. De schutters behielden echter den rhetorischen toon en beseften het gevaar daarvan niet.

Men kreeg lucht van hun voosheid. Men vond dat ze wel wat veel „bralden". Het hinderde dat de kapiteins zoo'n „bohij" maakten op de parade. De oorspronkelijke sympathie verdween. De officieren steeds uit de „heeren", daarbij het gagie trekken van hunlui kinderen en dienaers, voor het overige weinig dienst en veel braevaede, dat zette kwaad bloed. Het is teekenend dat na het midden der eeuw het schutterstuk verdwijnt: men had er geen genoegen meer in zich als schutter te zien afgebeeld. De ridderlijke mom stond den lakenkooplui potsierlijk; de doelens werden meer en meer vergaderzalen en herbergen; de dagelijksche besogne, het betrekken der wachten, had niets meesleepends. Met de onbeduidende prestaties contrasteerde de heroïsche pose. En zoo iets in een landje waar van ouds ieder benauwd is dat buurman overschat wordt!

Ironie is de terugslag op zelf-overschatting en gezwollenheid: de schutters hebben daarvan gelust. Zelfs wanneer ze nog ferm dienst bewijzen, zooals bij het aansprekers-oproer in 1696, valt de ironische toon niet meer te vermijden; men complimenteert ze voor hun moed, maar hoe:

„Uw dappere Kolonellen pronken
Met onuitdoofbre gouden vonken,
Uw Hopmans geven helder licht.
Uw Luitenants voldoen hun plicht
Uw Vaandrigs die het Vaandel zwaaien
Zijn van geen hanen 't overkraaien.
't Zijn helden binnen Gijsbrecht's wal:
Een yder is een Hannibal."

Die ironie heeft zich onverbiddelijk aan de schutters gehecht; door flauwe vertooningen in de XVIIIe eeuw — ik denk aan de „Compagnie Jongeheertjes" die kapitein Zeger van Son in 1747 liet marcheeren — kreeg ze meer stof en werd ze steeds stekender. Het volgend versje is van 1783:

„Ik sel jou nog vertoon ons lieve Burgerije
Gans lustig uitgedost en geschaart in twee rije
Soo regt als de slangen. Hun marcheeren zeer net
Elk met sijn natuurlijke aangeborene tred.
In 't vuren hebben zij ook wat nieuws versonnen:
Sij schieten één voor één bij heele peletonnen,
Dat maakt meer geklater en langer allarm" (¹).

Wij zelf hebben het ten slotte met Speenhoff meegemaakt, dat het overblijfsel der schutterijen aan die algemeene ironie is te gronde gegaan.

* * *

Ten tijde dat Rembrandt's doelenstuk ontstond, ongeveer van 1639 tot 1642, was er van ironie tegen de schutters nog niets te bespeuren. Integendeel. Hoewel ze toen reeds als curieuze anachronismen rondliepen met hun rondassen en tweehandszwaarden, ze werden — symbolen van 's lands weerkracht — met enthousiasme bejegend. Daar was in die jaren reden voor.

De onafhankelijkheids-strijd had het Hollandsche volk tot een natie gemaakt. En de jaren om 1640 representeeren in onze ontwikkeling de quintessens van wat gaarne de Gouden Eeuw genoemd

(¹) Ter Gouw, *Volksvermaken*. Haarlem 1871, p. 56.

wordt: we hadden den mannelijken leeftijd bereikt. Daarbij maken de successen der Republiek, de herneming van Breda (1637) het verslaan van een Spaansche Armada (1639) glorieuze wapenfeiten van weleer op nieuw tot werkelijkheid. Alles raakt aan het hoogtepunt. Ieder voelt dat. Er verluidde in 't eind van 1641 dat er over den vrede onderhandeld werd.

Het zelfbewustzijn versterkte door ongehoorde welvaart. De overzeesche handel was zoo florissant, „dat het gheruchte daervan over de gheheele werelt heeft gheësclatteert". De Oost-Indische Compagnie gaf in 1642 50 % dividend. De inneming van Malacca maakte, het jaar te voren, de Nederlanders tot „dominateurs van India". In dien bloei deelt Amsterdam het meest: de bier-accijns, een maatstaf voor de stedelijke welvaart, noteert in 1642 een ongekend hoog cijfer.

De schielijk toegenomen rijkdom had interessanter gevolgen dan den tulpenzwendel alleen: er kwamen in het volkskarakter verborgen trekken aan den dag. De luxe slaat naar buiten. De uitheemsche adel die te 's Gravenhaag het Nassausch kwartier en het koninklijk hof van Bohemen omzwermde, prikkelt de burgerij tot imitatie van hun levenstrant. De modedracht was nooit kostbaarder en nooit eleganter. De Amsterdamsche burgers zijn hoogelijk verheugd als in 1638 een Fransche koningin hen bezoeken komt: de stad in feestdos pronkt als een pauw. De regenten, van eigen beteekenis overtuigd, vormen meer en meer een stand; ze krijgen lust in een zekere magnificentie. In 1640 beginnen in Amsterdam besprekingen over een nieuw raadhuis. De Cloveniersdoelen wordt opgeknapt en de groote zaal op nieuw ingericht. Ook Rembrandt had, op het oogenblik dat hij het schutterstuk onderneemt, tegelijk met zijn volk, het materiëele hoogtepunt van zijn leven bereikt. In 1641 noemt men hem een van de vermaerdste schilders zijner eeuw. Rembrandt tracht een stand op te houden die daarbij past. Hij betrekt zijn aanzienlijk huis.

Met deze uiterlijke luxe gaat een andere luxe samen. De romantiek, luxe van gevoelens, luxe van imaginatie, overvleugelt het streven naar soberheid, naar klassicisme. De litteratuur zwelgt in pittoreske sentimenten. Daarbij is Rhetorica in haar nabloei bedrijviger dan ooit. Als in 1641 de „Blaeu Acolije" te Vlissingen een prijskamp uitschrijft, dan leveren 23 kamers 63 proefstukken, die in het volgend jaar alle gedrukt worden. De Amsterdamsche Schouwburg, opvolgster van de Oude Kamer en van de Academie, die door tal van uitnemende geesten op hoog niveau waren gebracht, wordt in 1641 door een typischen rederijker in beslag genomen, een groot arrangeerder van allegorische



REMBRANDT: De Eendracht van het Land.
(Museum Boymans, Rotterdam).



P. P. RUBENS: Tournooiende Ridders. (Louvre, Parijs). *(Phot. Alinari, Florence).*

vertooningen: Jan Vos. Het succes van diens drama Aran en Titus in November van dat jaar, bevestigt de triumf der ongebreidelde romantiek.

Het was romantiek in beheerschter vorm en van zuiverder gehalte die in hetzelfde jaar sentimenten van hooge ridderlijkheid verheerlijken kwam: de Cid van Corneille wordt in 1641 te Amsterdam opgevoerd.

Geschiedenis vormt het stramien voor de meeste romantische kunst. De studie daarvan wordt met nadruk beoefend. Ook kunstenaars verdiepen zich in eigen verleden. In 1638 voltooit Hooft zijn Historiën. Van 1637 dateert Vondel's Gijsbrecht. In 1642 aanschouwt de jonge Prins Willem, op een triumfboog bij zijn intocht te Amsterdam, het sluiten van een verbond tusschen Keizer Adolf van Nassau en Koning Eduard van Engeland in 1291. Dergelijke historisch-rhetorische uitingen komen veelvuldig voor.

Bij de grooten gaat die geestes-stroom door dieper beddingen. In 1641 valt Vondel's terugkeer tot het oude geloof. Rembrandt's architecturen verwezenlijken eigenaardige verbindingen van gothiek en barok. Van Campen zou iets dergelijks beproeven, in 1645, met zijn modellen voor een toren der Nieuwe Kerk. Ook in Vlaanderen wordt dit verlangen gevoeld: van 1635 tot 1640 dateeren Rubens' evocaties der

late middeleeuwen: tournooiende ridders op het voorplein van een feodaal slot.

In 1641 voltooit Rembrandt de Eendracht van het Lant. In 1642 voltooit hij zijn Schutterstuk. We weten nu uit welken geest die composities geboren werden; we weten ook met welke oogen ze werden aanschouwd.

Wie aan het voorgaande de Eendracht van het Lant toetst, moet erkennen dat de historisch-rhetorische geestes-richting zich hier forsch en onvermengd uit. De ridderlijke cavalcade kan niet meer verbazen. Het doorbreken van de allegorie in Rembrandt's schilderwerk blijkt welhaast noodzakelijkheid. Het is Rhetorica die zich gelden laat; met emblemen en symbolen en met het *Sinneken* der Gerechtigheid staan we op haar gebied.

Nog iets wordt daarbij duidelijk: de Eendracht richt zich tot het toenmalige groote publiek. Wie de massa wilde bereiken — zooals bijvoorbeeld tooneelisten en teekenaars van politieke prenten — gebruikten de stijl van Rhetorica: voortgekomen uit het volk was de rederijkerstaal algemeen verstaanbaar.

De dorst naar romantiek; de dunk die de burger-milities hadden van eigen beteekenis; het zich indenken in de rol der vaderen; hun kleurige tradities in deze jaren op nieuw wakker gemaakt; dat alles bepaalde het gehalte van de vaderlandsche apotheose vervat in de Eendracht van het Lant. Ook zonder de bewijzen die het laatste hoofdstuk vermelden moet, wordt het zoo goed als een zekerheid dat de Eendracht ontworpen is als „cieragie" voor een schuttersdoelen.

Hoewel de inhoud op zichzelf geen verrassing veroorzaken kon, bracht deze allegorie toch iets hoogst ongewoons. Dat is — als ik het woord mag wagen — de onstuimige concentratie waarmede Rembrandt het gegeven doordacht. De uitvoering, de vertolking blaakt van een temperament dat nog heden ten dage het groote publiek schrikt en afstoot. Maar daardoor steekt de Eendracht ook hemelhoog uit boven het vele halfslachtige uit dien specialen tijdgeest ontstaan.

En nu het schutterstuk waarvoor de Eendracht slechts het preludium was? Een Duitsch biograaf schrijft terecht dat Rembrandt zijn schutters laat optrekken „alsof Troje moet worden ingenomen": ook deze schepping is van den toenmaligen geest verzadigd. Niet, zooals men is, maar zooals men zich voelt, zoo wenscht men zijn portret: hier komt dat uit.

Rembrandt's Schuttersoptocht markeert in de ontwikkeling van het doelenstuk het hoogtepunt. Tevens een keerpunt. Wat er tegelijk



FRANS HALS: De officieren van den St. Joris Doelen (1639).
(Frans Hals Mnseum, Haarlem).

of daarna werd voortgebracht, zooals Van der Helst's Compagnie van Roelof Bicker (1639—1643), kon zich aan Rembrandt's invloed niet onttrekken; wat er onmiddellijk aan voorafgaat is echter van geheel tegengestelden aard.

De reeks oude schutterstukken werd door Rembrandt aandachtig beschouwd. Voor ons doel heeft het weinig profijt verder in te gaan op zekere overeenkomsten en kleine ontleeningen, waarvan de meeste reeds in 't licht zijn gesteld en die slechts bij uitzondering het wezen van het kunstwerk raken. Het is belangrijker er op te wijzen hoe Rembrandt afweek van de toenmaals heerschende opvatting.

In de eerste 40 jaren der XVIIe eeuw wijkt de rhetorische trant van omstreeks 1580—1600 voor een koele, zakelijke voorstellingswijze. Men houdt wel van luchtigheid, maar men vermijdt alle pathos. Voor romantische accenten, zooals slagzwaarden en helmetten, sluiten de schilders het oog. Toch werd daar in werkelijkheid druk mee geparadeerd. Het heet immers in 1635:

„Op heur kermis alle daegh
Blincken Swaerden en Rondassen,
Hellebaerden, Kortelassen" (¹).

Maar van dat antieksche moois uit de doelens waren in die jaren de beste kunstenaars afkeerig. Men denke aan Hals. Een is er in wie dit bezonnen streven zich op z'n schoonst uit. Thomas de Keyser, een vijand van alles wat trekt naar rhetorische emphaze, heeft het schutterstuk in zijn Compagnie van Allart Cloeck (1632), soberst van nuances en toch niet zonder een zekere luchtigheid, klaar en klassiek geformuleerd. Ook in de litteratuur teekent zich een dergelijke richting af.

Met deze ingehouden voordracht breekt Rembrandt. De barokkunstenaar had andere verlangens dan moderatie en distinctie. Een troebele, maar tevens machtiger stroom overstelpt het oude gegeven. De soberheid — wel eens droogheid geworden bij zwakker karakters — moet wijken voor de schilderachtigste weelde. Men was er op voorbereid, men was er verlangend naar, de schutters uitgebeeld te zien, zooals het vers van 1635 ze beschreef:

„Meest in softe zijd' gekleet,
Dat vol Goud en Sulver blickert,
Nu de Son daer snel op flickert...."

Er blijkt uit zoo'n poëzietje dat de smaak kenterde; dat de lust

(¹) Van de Venne's *Tafferecl der Belagchende Werelt.*



THOMAS DE KEYSER: De Compagnie van Kapt. Allart Cloeck (1632).
(Rijksmuseum, Amsterdam).



CORNELIS KETEL: Schets voor het corporaalschap van Herman Rodenburgh Beths, 1581. ('s Rijks Prentencabinet, Amsterdam).

naar romantiek weer boven kwam; en ook dat de tijd rijp was voor het schutterstuk met den zonneschijn.

Zijn onmiddellijke, soms wel wat nuchtere voorgangers, laat Rembrandt dus ter zijde. Voor den geest van zijn schepping gaat hij terug — ik ben niet de eerste die dat opmerkt — naar Cornelis Ketel.

Ketel was waarlijk een groote verschijning geweest. Conterfeiter, maar bovenal kunstenaar. Gelijkenis hield op uitsluitend hoofdzaak te zijn: die stugge portret-groeperij eischte immers ook een bevredigende oplossing! Ketel's composities, ontstaan na de politieke hervorming der schutterijen in 1580 en de daarmee samengaande verruiming en herleving, zijn voor de ontwikkeling van het doelenstuk kapitale momenten. Ketel, de veel bereisde, brengt de bevrijding van traditioneele benepenheid. Zijn artistiek kunnen is tot een weidscher bouw in staat. Hij heeft zich onomwonden geuit in twee van zijn Amsterdamsche schutterstukken: de Compagnie van Kapitein Dirck Rosecrans (1588), in een triesten toestand bewaard, en de Compagnie van Kapitein Rodenburgh Beths (1581) waarvan de belangrijke compositie slechts in een teekening over is. Vooral deze laatste groep, geschilderd, evenals Rembrandt's Schutters-

optocht, voor den Cloveniersdoelen, getuigt luide van Ketel's genialiteit. Wat voorheen een optelling was van gekarakteriseerde individuen, is nu een massa door eenzelfde stemming beheerscht en gebonden. Die stemming is ons bekend: het tafereel wordt als 't ware afgespeeld op het theater zelf van Rhetorica, toen in haar hoogsten bloei. Allegorische grisailles en rederijkers-rijmpjes sierden het encadrement.

Wat zien we nu? De rhetorische geest die over Ketel vaardig was, herleeft omstreeks 1640. Geen wonder dat Rembrandt, voor de romantische heroïsatie van het schutterstuk, zijn ideaal vond bij Cornelis Ketel. Raffinementen der kleedij in Henri III-stijl, bewapening met uitgelezen antieke stukken; bovenal die pathetische standen, die exaltatie der bewegingen; dat heen en weer golven, en naar voren komen, die prise d'armes, maar met een vroolijk doel: aan de verlokking van dat alles gaf Rembrandt zich gaarne over.

Het uitspelen, naar Ketel's voorbeeld, van den kunstenaar tegen den conterfeiter moest Rembrandt, consequent als hij was, wel met de eischen van het onderwerp in botsing brengen.

Weet men precies welke eischen het schutterstuk eigenlijk stelde?

F. SCHMIDT-DEGENER.

(Het tweede gedeelte van dit Hoofdstuk verschijnt in een volgende aflevering).





NIEUW WERK VAN VICTOR ROUSSEAU



Terwijl de wereldbrand zich uitbreidt, keert een ieder tot zichzelven in. Elk wil iets bijdragen tot leniging der algemeene ellende. Ook de vrouwen, welke de goddelijke elegantie en tien lieve vingeren bezitten, zijn ter hulp gesneld — en het is een heerlijk schouwspel om onze moeders, onze zusters, onze gaden gebogen te zien over zijde en wol, over pareltjes en gouddraad. Terwijl ik dit schrijf, hebben ze het te Londen zeer druk. Zij snijden, naaien en borduren poppenkleeren, die zullen tentoongesteld worden als niet verwelkende bloemen, en te koop geboden ten bate van het *Kleedingswerk der Belgische soldaten aan het front.* De liefde waarmee deze bloemen van stof en van paarlen worden geschapen, omringt hen als met balsemgeur.

Met een dergelijken geest bezield, trachten de uitgeweken kunstenaars het lijden onzer broeders te verzachten, en geven daardoor blijk van hun moed en hun vertrouwen. Zij voegden de weelde van hun talent bij de vruchtbare fantazie onzer vrouwen. Dank aan hen zullen de poppen, als feeënkinderen door droomlanden wandelen. Zij schilderden bekoorlijke landschappen voor die schepseltjes van hout, van gaas en van glas.

De kunstenaars hadden echter niet tot dan gewacht om hun toewijding te betuigen. Verschillende verkoopingen hunner werken werden aangericht ten bate der slachtoffers van den oorlog. Het heeft ook niet zeer lang geduurd eer ze tot zichzelven kwamen. Zoo ik hier de medewerking der kunstenaars aan de Poppententoonstelling vermeld, (ook aan de *Fancy Fair* in de Albert Hall werkten zij mede) bedoel ik daardoor te doen blijken, dat zij reeds vasten voet op den gastvrijen bodem hebben verkregen, en, met geweldige krachtsinspanning, den gebroken draad hunner gedachten wisten te hervatten.

Voor allen waren de eerste weken der verbanning donker. Zoo

gevoelde ook Victor Rousseau zich ontredderd. Maar deze toestand duurde niet voort. [1] Weldra wist hij om zich heen de atmosfeer te doen leven, waarin zijne scheppingen kunnen ontstaan. Ik zeg niet dat het breede gebaar van den meester niet belemmerd werd. Maar niets werd, in hem, onderbroken. Hij is voortgegaan met werken te scheppen, als vonken van genie. Zij bewijzen ons, dat het prachtige vuur niet is uitgedoofd; dit mogen wij bevestigen.

De vreemdeling, die Rousseau's werk vóór den oorlog niet zou hebben gekend, zou zich over zijn plastisch kunnen een denkbeeld kunnen vormen door de statuetten welke hij te Londen boetseerde. Die vreemdeling zou er iets in weervinden van een Grieksch beeldhouwer van vijfhonderd jaar vóor Christus, die midden in de 15e eeuw te Florence zou zijn weergekeerd. Hij zou in zijn werk figuren van mannen en vrouwen vinden, van verbazende lenigheid en physieke kracht. Hij zou er de intellectueele verfijning in opmerken, welke de humanisten uit alle werken van kunstenaars en kunstnijveren wisten te doen spreken.

Niemand zal Rousseau's *Moderne Silhouëtten* met Tanagra's verwarren. Een persoonlijke trek onderscheidt hen van de Grieksche figuurtjes. In de *Silhouëtte* welke een jonge vrouw voorstelt, een hand op de heup rustend, bemerkt men de afwezigheid van het classicisme der groote school, welke de gezette gracie der Tanagra's uitmaakt. De terracotta's van het goede tijdvak zijn heerlijke statuetten, terwijl de werken van Rousseau standbeelden zijn met onbeperkte afmetingen. De beeldjes der heilige eilanden zijn het kleingeld der groote Grieksche beeldhouwkunst, de figuurtjes van Rousseau moeten op zichzelf bestaan. Zij zijn geen verkleiningen van de massa der heidensche goden. Vóor hun conceptie en na hun geboorte vindt men slechts andere werken van denzelfden kunstenaar.

In een andere *Silhouëtte*, een vrouw welke een stroohoed opzet, bewondert men nog hoezeer elke vorm wèl gewogen en overwogen werd. Zelfs wanneer de vormen vervagen, dragen ze de sporen van studie en bezonnenheid. De naam Silhouëtte past bij de Tanagra's. De figuren van Rousseau verraden andere bedoelingen. Elke lijn dezer beeldjes is zacht in verband gehouden met alle andere lijnen. De buiging der armen duidt, door haast onmerkbare teekenen, de houding der beenen aan. En in dit alles is er een nieuw samengaan der details, welke om het werk dat fijne, geestelijke netwerk weven, dat ons steeds aan den

[1] In samenwerking met Emile Claus voerde hij, voor hooger gemelde tentoonstelling, een allerliefst Lentetooneeltje in Vlaanderen uit.



VICTOR ROUSSEAU: De Ontmoeting.

kunstenaar doet denken. Anonyme of al te algemeene trekken ontbreken hier geheel.

De Ontmoeting, drie figuren van jonge vrouwen, behoort tot dezelfde reeks. Zij, die Rousseau's werk kennen, raden wat zulke ontmoeting kan zijn. Zij voorzien hoe alle spieren van het lichaam ontspannen zijn, en hoe alleen de maskers en de handen een taal vol innigheid spreken. Zij weten hoe de uitgestrekte arm van een der vrouwen en de hoofdbuiging bijdragen tot een zang van 's kunstenaars schepping, zooals geen commentaar dit kan doen gevoelen. Ik vergeet de oogen der krijgshaftige Pallas niet, die oogen vol wijsheid, maar toch doorgloeid van passie, die zich onder de edele welving van het voorhoofd openen.

Een diepe en oorspronkelijke harmonie is de groote verdienste dezer werken. Deze harmonie der expressieve vormen uit zich met nog

grooter innigheid en met dieper beradenheid in een *Jongen Man, in herinnering verzonken*, en ook in een *Studie voor een tragischen dans*. Deze twee werken zijn als een heerlijke weerschijn van vroeger door Rousseau geboetseerde beelden. Nog iets anders dan het waas van Donatello maakt ze voor ons aantrekkelijk, nog iets anders dan het accent van het Toscaansche brons. Ze zijn modern, van het geheim der expressie tot aan de vormelijke houding toe.

Dit is een getuigenis der tragische en verborgen diepte der moderne gedachte. Wij zijn de klassieke smart, die sedert de twaalfde eeuw bezongen werd, ontgroeid. Zelfs de hel, waarin wij Dante volgen, schijnt ons eng. Onze gevoelens hebben zich in alle richtingen uitgestrekt. De geweldige strijd van pessimisme en optimisme, waaruit de kunstenaar geboren wordt, heeft een zijner toppunten bereikt. Dit is de worsteling welke de Russische kunst teistert, en die zij ons wellicht eenmaal zal openbaren. Reeds heeft de dans ons schakeeringen en golvingen verraden en vertolkt, die buiten het gebied der verbeelding schenen te liggen. De moderne geest heeft de microscoop van het gevoel niet uitgevonden — want op dat gebied bestaan geene afmetingen, — maar hij heeft enkele verbijsterende psychologische reactieven ontdekt, die hij later wellicht weer zal vergeten. Soms geeft Rousseau een weerklank vol smart en weelde van onzen bewusten tocht door ons nieuw domein. De *Jonge Man, in herinnering verzonken*, spreekt ons van genoegens, die wij in die oorden genieten. Tusschen dit werk en het vroegere *naar de Sterren* of *de Lezer*, zijn vele dagen over het hart van den kunstenaar heengegaan, en hebben het met het fijne stofgoud der gracie bepoederd. Deze in herinnering verzonkene gevoelt het schrijnen der aandoening. Hij krimpt ineén onder een rilling van genot. Het is een hijging, plastisch uitgebeeld. De jonge man schijnt met vlammen vervuld, en op het punt te breken als een mooie vaas. Hij is als neergehurkt bij het heilige vuur dat in zijn binnenste brandt. Hij schijnt zich aan zichzelf vast te klampen om niet op te lossen in de vreeselijke vreugde der herinnering. En zijn rusteloos jagend hoofd houdt hij met beide handen omvangen.

De moderne smart, waar ik van spreek, is uitgebeeld in de *Studie voor een tragischen dans*. De gebroken lijn dezer studie kenschetst de innerlijke smart. De vloed der nedergolvende baren versterkt nog de uitdrukking der gebogen houding, die is als een riet dat knikt onder de kwaadaardige winterbuien.

In *Dansstudie* herkent men, verzwaard en vergroot, Rousseau's



VICTOR ROUSSEAU: Armène Ohanian.

liefde voor den dans, ik bedoel voor de plastische momenten van den dans, gegeven door de harmonie van muziek en rythmus. Ik zal hier de vroegere figuurtjes en schetsjes van den beeldhouwer niet noemen, welke ons aan deze liefde herinneren, noch zijn uitbeeldingen van Isadora Duncan's dansen.

Thans is nog betooverender visie voor hem verschenen. Zijn emotie was even groot als die, welke op den geest der westersche kunstenaars werd uitgeoefend door de Russische baletten, waardoor al onze begrippen over esthetiek aan het wankelen werden gebracht. De dans van Armène Ohanian heeft hem doen inzien, dat de choregraphie een diepe en onbeperkte kunst is. Zoo hernieuwt en hervormt een kunstenaar zich voortdurend, en doet soms plotseling een sprong, gedreven door een onverwacht visioen.

Niemand was beter dan Rousseau voorbereid om de kunstvisies te begrijpen, welke door de scheppingen der Perzische danseres worden opgeroepen. Ik geloof dat de ontdekking dezer dansen een oogenblik van stilstand in den gedachtengang van den kunstenaar heeft te weeg gebracht. Het moet een dier zalige oogenblikken geweest zijn, wanneer de ziel van den kunstenaar, als in het licht eener nieuwe lente, overvloeit van kracht en liefde voor zijne kunst.

Een der laatste werken van den beeldhouwer, is als een genster, ontsprongen uit zijne liefde voor zijn kunst en voor den dans. Het is de *Danseres met de Roos*, een vrouw, — of is het niet veeleer een wolk van bloemengeur — die een zoo gewaagde sprong doet, als nooit op een antiek vaatwerk werd afgebeeld. Zij springt, maar tevens beweegt zij zich als in zinsbedwelming. Hier ook heeft de kunstenaar ons een onbeschrijfelijken muzikalen indruk medegedeeld. Men wordt, — ik moest het in deze korte bladzijden telkens opmerken, — van de werken des kunstenaars tot de diepst ontroerende muziek gevoerd.

Aan de danseres Armène Ohanian danken we een der schoonste werken van Rousseau, Het is een buste. Ohanian vertoont zich zoo kuisch en aristocratisch als denkbaar is. Dit wil zeggen, dat ze het hoofd buigend afwendt, en, vooral, dat ze haar groote oogleden sluit. Ook de houding der armen verraadt den wil, om zich af te zonderen in een gedachte, die ze niet zal verraden. Alles duidt op een fijngevoelig, besloten wezen, zooals ook haar land ver en geheimzinnig is. Perzië zie ik als een land van kunst en stilte. Wat zegt Montesquieu?

In een beeldhouwwerk brengen gesloten oogen de oplossing van een problema. Iedere uitdrukking wordt met beslistheid overgelaten aan de uiterlijke vormenspraak. Het is de taal, door de esthetici „uit-

wendig" genoemd. Geopende oogen geven, daarentegen, een zedelijk centrum aan de uitdrukking, een hoogtepunt in de plastische voorstelling. In den blik zoeken we gewoonlijk den zin der gedachten en der gevoelens van onze medemenschen. De bewegingen dezer geheime vlam, die in de diepte der oogen brandt, spreken tot ons. In de beeldhouwkunst, evenmin als in de schilderkunst overigens, bestaan deze „psychologische" bewegingen niet. Het geldt hier dus uitsluitend een plastisch moment.

Door de oogleden hunner beelden te sluiten, vertoonen de groote beeldhouwers ons geen raadselachtige sphinx, maar zij blijven in de vormen der werkelijkheid. Ondanks de gesloten oogen, blijven de gelaatstrekken, de werkende aangezichtsspieren duidelijker tot ons spreken dan de verdere vormen van het menschelijk lichaam. Maar het valt niet te betwisten, dat deze vormen een nieuwe en krachtige beteekenis krijgen, zoodra de oogen hunne hulp niet meer verleenen.

Zoo Armène Ohanian met gesloten oogen is voorgesteld, is dit niet alleen om ons de heerlijke vormen van het gelaat beter te doen vatten. Een andere visie heeft Rousseau er toe gebracht, om deze hoogelijk sculpturale houding te verkiezen. Ik heb het hooger doen voorgevoelen: Ohanian sluit zich af van de buitenwereld, zij keert tot zichzelf in. En deze uitdrukking is zoo beslist, omdat zij uitlost op den deerniswaardigen achtergrond dezer wereld van smart, waar zij is doorheen gegaan. De herinnering aan lange marteling van het hart, de ontgoochelingen die fijngevoelige schepsels in de samenleving ondervinden, alle smarten omsluieren de vluchtige uitdrukking van vrede welke om deze gevoelvolle gelaatstrekken zweeft.

Het zich mengen van vluchtige vreugde en blijvende smart is met uiterste kunde op dit gelaat veraanschouwelijkt.

Wij zien als het ware een uitgestrekt meer, waarin een stille hemel spiegelt. Alleen enkele bladeren van waterlelies worden door een lichte bries opgeheven: de smart. Maar het water van dit meer is zoo diep als de gevoeligheid der kunstenares, welke ons door het beeldhouwwerk veropenbaard wordt. Zij heeft de macht erkend van de eenig heilbrengende illusie: de schepping van den kunstenaar. — Maar ik zou hier niet over Ohanian spreken.

Waar ik de uitdrukking van dit terzij gebogen gelaat bij een meer vergeleken heb, waarin waterlelies drijven, zou ik kunnen zeggen dat de door den wind der smart opgelichte bladeren de wijde plooien van het voorhoofd zijn. De smart is ook nog elders aangeduid. Men merkt ook weemoed in de bovenlip, hoewel de mondhoeken opgeheven zijn



VICTOR ROUSSEAU: Danseres met de roos.

tot een vagen glimlach. Boven de neusvleugels schijnt een kuiltje van smart niet door vluchtig lijden te zijn ontstaan. Ook zijn de eenigszins opgeheven wenkbrauwen vol zwaren ernst. Ik herhaal het: de kunstenaar wist een heerlijk accoord te treffen tusschen deze sporen van smart en van vreugde. Deze vreugde bespeurt men in de wijze waarop de wimpers zich sluiten op de wang, en in den trek van goedheid die daar zweeft. De buiging van den neus en het modelé der kin verraden evenzoo een korte rilling van vreugde. Maar er spreekt te veel wijsheid uit dit gelaat, opdat men zou kunnen denken, dat die zachte golf van vreugde deze vrouw zou medesleepen. Neen! zij zal zich niet te ruste leggen in gelukzaligen vrede. Het is een groote daad ons deze edele ziel in zulke onovertroffen buste te hebben geopenbaard.

Victor Rousseau heeft te Londen nog een ander portret uitgevoerd, dat van Lady Diana Manners. De forschheid der trekken verbindt zich met de teederheid van een mooi gelaat. Dit werk is niet minder schoon dan het door den beeldhouwer geboetseerde portret van de Koningin der Belgen.

Een kunstenaar verlaat noch zijne ziel, noch zijne gedachten. Ondanks zekere schommelingen in zijn gevoel, blijft hij in den grond onaangetast. Indien hij eenmaal de tragische strooming van dezen tijd moet gevoelen, is Rousseau, die thans op de volle hoogte staat van zijn kunnen, zeker nog ver van een keerpunt verwijderd. Bijna ieder in ballingschap uitgevoerd werk vertegenwoordigt een der zijden van zijn talent zooals ons dit van oudsher bekend was. De beeldhouwer der Liefde en der Vriendschap vinden we weer in drie kleine werkjes, waarvan ik nog niet gesproken heb: de *Slaapster*, *Gesprek* en een kleine groep van twee zich omarmende figuurtjes.

De *Slaapster* is een gracelijk figuurtje, met sterke heupen. Haar jeugdig lichaam geeft zich over aan een zwaren slaap. Een zomerslaap, bij een bron, waarvan het murmelen den hartslag der slaapster begeleidt. Het effluvium van den slaap schijnt uit een zuiderhemel over haar neer te dalen. Overigens, schijnt het wel of zij nabij de heuvelen van Klein-Azië in slaap gevallen is, meer dan twintig eeuwen geleden.

In *Gesprek* zijn twee vrouwen-figuurtjes als de *Slaapster* in een ontspannen houding neergevleid. De verrassing hunner ontboezeming heeft hen even opgericht, en zij steunen op den elleboog. De jongste deelt hare gevoelens mede aan de oudere, de wijzere, die echter niet veel verder gevorderd is op den weg der ervaring. Het evenwicht dat tusschen beide figuurtjes heerscht, is een muziek, zooals alleen Rousseau die heeft gecomponeerd. De jonge lichamen en de armen, slank als bloemenstengels, verleenen aan die muziek een accent van onvergetelijke poëzie.

Het derde werk in deze richting is een kleine groep in grijze kleiaarde. Twee, zich hartstochtelijk omharmende figuren, zijn er krachtig gemodelleerd. Maar hier is, evenals in alle werken van den meester, de kracht gemeten en blijft binnen de grenzen der gracie.

De Lezer, *Onder den Sterrenhemel* en andere, eertijds door Rousseau uitgevoerde werken, verraden zijn smaak voor bewondering en contemplatie. Deze zin is een der karaktertrekken zijner personaliteit en vindt ook een weerklank in het te Londen uitgevoerde werk. Minstens twee statuetten kunnen gevoegd worden bij deze reeks werken, welke centemplatie, mijmering of extase uitbeelden. Het eene stelt een jongen, neergezeten man voor, gevangen in het net eener diepe mijmering. Men noemt het natuurlijkerwijze *Bewondering*. Dit gevoel, dat den mensch veredelt, is den jongeling tegemoet gekomen. De ontroering heeft hem de knie doen buigen. Gehoorzaam is hij neergezeten, terwijl



VICTOR ROUSSEAU : Gesprek.

de roes der bewondering hem met schoonheid overstelpt en zijn hart ontroert. Deze jongeling is schoon. Alleen schoone zielen betuigen bewondering; zij hebben er behoefte aan, zooals de middelmatigen behoefte hebben aan haat, zooals onschuldigen behoefte hebben aan gerechtigheid. De bewonderende jongeling maakt een onwillekeurige beweging met het hoofd, en drukt de verrassing uit, welke eerst en vooral door de hoogste schoonheid wordt opgewekt.

De andere uiting van dezen zin des meesters is een *Manshoofd* van rijpen leeftijd. Ontgoocheld en tragisch, staat die zwaarmoedige kop midden in Rousseau's werk als een mijlpaal. Het is het werk van een kunstenaar die geleden heeft, en nadenkt. Ik heb groote bewondering voor dit zeer menschelijke gelaat.

Roerigheid (kindertooneeltje), lezen we onder een van teederheid vervulde groep; het instinct van den oorlog zou men het kunnen noemen : een neergezeten moeder strekt de hand uit om hare beide kindertjes te scheiden, die den strijd van mijn en dijn leeren kennen. O, dit is de gouden eeuw van den oorlog! Hier is 't nog maar de uiting van den fieren wil en van de physieke kracht der schepselen !



VICTOR ROUSSEAU: Roerigheid (kindertooneeltje).

Victor Rousseau, die door de drukke straten van Londen schrijdt, ontmoet overal door den anderen oorlog geteisterde mannen — den oorlog die over heel Europa een zwaren nevel van bloed uitspreidt. Er zijn soldaten zonder armen of beenen; sommigen zijn blind aan één of aan beide oogen. Maar er zijn ook gewonden, waarvan de smartelijke toestand door geen uiterlijk teeken kenbaar is. Andere soldaten zijn voorgoed door ongeneesbare wonden buiten gevecht gesteld. En om deze te onderscheiden heeft men Rousseau een insigne laten uitvoeren, die door de gewezen Belgische soldaten zal gedragen worden, opdat men hen niet zou verwarren met degenen, die niet hebben medegevochten. Reeds ontmoet men mannen, die dit zilveren kenteeken niet zonder fierheid op de borst dragen.

Dit werk van Rousseau getuigt van een groot hart. In een krans van eikenloof ziet men een man, die met de hand een in de borst ontvangen wonde sluit. De gewonde richt den blik op naar de koningskroon die de compositie afsluit. Wanneer men dit verzorgde werk bewondert, en de gedachte begrijpt welke den kunstenaar leidde, ver-



VICTOR ROUSSEAU : Manskop.

heugt men er zich over. dat deze opdracht aan een waar kunstenaar gegeven werd. Een edel gevoel werd hier door een groot en gevoelig meester uitgedrukt.

Zoo is de phase in de loopbaan van den kunstenaar, welke ik hier vluchtig wilde bespreken. Zij sluit zich aan bij de vroegere werken van den meester (¹). Wanneer de tegenwoordige gebeurtenissen zich aan onzen horizont zullen gerangschikt hebben, en hun oppervlakkige militaire en politieke trekken zullen hebben verloren, en, eindelijk, hun menschelijke en tragische beteekenis in het hart der kunstenaars zal kunnen doordringen, zullen we zien hoe de werken van Rousseau nog intenser zullen schijnen in een voldragenheid, een diepte die geworden is in de ontzettende tijden welke Europa heeft doorleefd.

Victor Rousseau en andere groote kunstenaars, zullen, na dien gedachtenoorlog, het drama der werkelijkheid nog aangrijpender en dichter vóór zich zien.

J. DE BOSSCHERE.



(¹) Men vergelijke de studie van Paul Lambotte over den kunstenaar, *Onze Kunst*, 1904, 1e halfjaar, blz. 93.



KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: AMSTERDAM :-:



TENTOONSTELLING SINT LUCAS. STEDELIJK MUSEUM. (DEC. EN JAN.). Vogels van diverse pluimage. Jong schilderend Holland in dit oude gilde. Geen enkele groote reputatie trekt de aandacht tot zich. Een zoeken en tasten in allerlei richtingen, doch ook een naarstig arbeiden op oude velden en een volgen van veel betreden wegen. Soms een struikelen en weer opstaan, meest een voortstreven in eenmaal gekozen baan. Hier een luk-raak gooien met de schilder-baret naar het meesterschap, daar een angstig of zorgvol ploeteren van leerlingen in de schaduw van groote meesters. Alle richtingen kruisen zich hier en alle tijden, zelfs futuristische, komen er te gader. Wat een verwarring van kunstspraken; als men geen goed Nederlandsch om zich heen hoorde, zou men zich in het Babel der kunst wanen. Alles bij elkaar vormen de ongeveer 700 werken een belangwekkende mengeling.

Mej. A. C. VAN DE BERG, FR. DEUTMAN, S. GARF, ROB. GRAAF, H. HEYENBROCK, J. L. VAN ISHOVEN, W. G. F. JANSEN, J. H. JURRES, F. LANGEVELD, AUG. LE GRAS, FR. MONDRIAAN, M. MONNICKENDAM, JAN PORTENAAR, Mej. COBA RITSEMA, J. C. RITSEMA, A. ROELOFS, Mej. C A. V. D. WILLIGEN en J. H. WIJSMULLER heb ik in deze kolommen reeds meer vermeld en hun werk bereidt hier geen nieuwe verrassing. Het werk der in 1915 overleden schilders DEUTMAN en LE GRAS wordt met passende symboliek herdacht, DEUTMAN was de laatste jaren zoo vooruitgegaan in zijn zonnige Larensche tafereeltjes; er voegde zich bij het natuurlijke (boerenerven, kippen voeren, kinderen met een jonge geit, omschenen door zacht glanzend zonlicht) iets dichterlijks, en ieder had hem nog gaarne lang aan 't werk gezien. LE GRAS blijkt zich in latere herinnering meer en meer te hebben verdiept in het poëtische der Oostersche landschappen, welke hij eertijds te veel uit toeristen-oog gezien had, te weinig schilderachtig, en ook hier is dus een gevoelig verlies voor de kunst geleden.

Nog niet of zelden vermeld zijn: C. BRANDENBURG, die van de *Magere Brug* een karakteristieke ets maakte, A. J. VAN DRIESTEN, van wiens olieverfstudies *Duin* (77) mooi van kleur is, N. ECKMAN, die in studiekoppen van *Denkers* en in een schets *Artissant* expressief talent toont, W. A. GRONDHOUT, wiens *Slootje met wilgen* van een allemans-gevalletje iets eigens gaf, C. H. HAMMES met iet of wat romantische landschappen, waarvan de kleur evenwel nog niet beschaafd genoeg is, FR. HOGERWAARD, die slag heeft om zonlicht te schilderen, C. H. L. KOUW, in wien een goed etser kan steken (b.v. Beilmerringvaart (277)), L. LANDRÉ (lijst met reproducties naar penteekeningen), J. K. LEURS (witte koe), E. LUCKER (vooral Oude Huisjes in Grave, in aquatint), H. MEIJER (humoristische teekeningen) (375). W. v. NIEUWENHOVEN (Uit het Fortleven), J. SINIA (reproducties van zijn Indische teekeningen), C. THYSEN (klok optrekken), D. VERHEUL (studie te Rhenen), GR. v. VLIET (vlugge zwartkrijtschetsen) en G. WESTERMANN (Romantische teekeningen).



RIK WOUTERS. SCHILDERIJEN, TEEKENINGEN EN BEELDHOUWWERK IN HET PRENTENKABINET. Met warme belangstelling zal menigeen het werk van dezen uitmuntenden Belgischen kunstenaar, die onder zoo ongunstige omstandigheden leeft, beschouwen. Sedert October 1914 bevindt hij zich — geïnterneerd — in Nederland, langen tijd te Amersfoort. Tot overmaat van ramp werd hij ernstig ziek en moest hij eene operatie ondergaan, zoo meldden de bladen; doch gedurende zijn langzaam herstel begon de kunstenaar weer van lieverlede zijn vleugels uit te slaan. Ieder zal dankbaar zijn dat hem de gelegenheid werd gegund zijn kunstaandrift den vrijen teugel te laten.

Geboren 1882 te Mechelen, verkreeg hij, na te Brussel de Academie van Beeldende Kunsten te hebben bezocht en vooral door Van der Stappen te zijn ingewijd in de geheimen der beeldhouwkunst, nog jong, als beeldhouwer en als schilder een zekere vermaardheid: Ik vind nog aangeteekend, dat hij zich in 1906 te Boschvoorde (bij Brussel) vestigde.

En nu brengt het Prentenkabinet de verrassing van zijn werk, eene tentoonstelling niet slechts van vroeger maar ook van Amersfoortsch en Amsterdamsch werk van den laatsten tijd. Het spreekt van zelf, dat van zijn vroeger werk — van de sculptuur zien wij photo's — hier niet het belangrijkste te zien is. Eenige vergoeding brengen in 't bijzonder krijt- en waterverf-teekeningen uit den Amsterdamschen tijd.

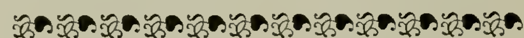
Weer treft, bij alle nauwe verwantschap, het groote onderscheid tusschen de uitbundige levensdrift van den Vlaming naast den meer naar binnen levenden aard en bezonnenheid der Hollanders Ik denk dan altijd aan het verschil tusschen Rubens en Rembrandt, in onzen tijd b.v. tusschen Claus en Jacob Maris. Aan alles merkt men nog den zich ontplooienden, zich al rijker uitvierenden kunstenaarsgeest, lichtend, kleurrijk, maar fijn gestemd, haast overmoedig, als van iemand die bewust is in 't leven te zegevieren. Opmerkelijk is een vrouwenfiguur, in huiselijk werk of in den buiten, speelsch of ernstig, in typische houdingen. Van het beeldhouwwerk onthouden we ons van een kenschets, voor we er meer van mogen zien.



ARTI ET AMICITIAE. TENTOONSTELLING VAN SCHILDERIJEN, TEEKENINGEN EN BEELDHOUWWERK. De tentoonstellingen van Arti hebben iets van een repeteerend cijfer: ze schijnen 't zelfde te blijven en worden toch vergelijkenderwijs van geringer waarde. Arti heeft haar goeden tijd gehad. Jongere kunstgenootschappen slaan breeder de vleugelen uit. Arti heeft voor, dat het gemiddelde harer kunst hooger staat dan b.v. die van St. Lucas, doch dáár weerspiegelt zich het geheele kunstleven in al zijn werkelijkheid en schijn. En keurtentoonstellingen, zooals b.v. de Larensche Kunsthandel in den regel houdt, kan dit oude kunstgenootschap, gebonden als het is door verkeerde reglementen, niet leveren.

Het zijn veelal dezelfden, die Arti's eer moeten ophouden. Lizzy Ansingh, Suze Bisschop—Robertson, Thérèse van Duyl—Schwartze, Hoytema, Knap, Monnickendam, Polvliet, Jan Sluyters, Marie Wandscheer, Elsa Woutersen—van Doesburgh mogen met eere genoemd worden. Mevrouw Bisschop's werk blijft helaas te veel aan herhaling van een zelfde thema lijden.

Van Rachel van Dantzig en Tjipke Visser eenig klein beeldhouwwerk, van den laatste niet naturalistisch, maar steeds min of meer decoratief opgevat.



TENTOONSTELLING VAN ARCHITECTURA Het zou mij niet verwonderen, als men later van onzen tijd van bouwkunst zal gewagen als van den „Berlage-tijd". Niet dat Berlage de eenige groote bouwmeester is — gekomen na den *Cuypers-tijd* — in Nederland, of de eerste is, die den nieuwen tijd opent, waarin het beginsel geldt der twee-eenheid van doelmatigheid en schoonheid. Niet dat hij alléén opkomt voor deugdelijkheid der bedoeling, zoowel inals uitwendig. Geenszins is hij de eenige architect, die in oudheid, middeleeuwen en nieuwen tijd onophoudelijk aanwijst wat stijlzuiverheid beteekent en aandringt op instandhouding der oude oorspronkelijke bedoeling der stijleenheden (de zuil blijve zuil, die steunt

enz. enz.) en voortdurend acht doet slaan op het deugdelijke beginsel, om geen 'versiering' aan te brengen, die niet natuurlijkerwijze strookt met aard of vorm van het voorwerp, dat daarmee getooid wordt. En het zou voor de eeuwenheugende *architectuur* al heel bedenkelijk zijn, dat hij in onzen tijd voor 't eerst had getuigd dat het bouwwerk een *eenheid* is, in zoodanigen zin, dat elk der deelen het geheel weerspiegelt en omgekeerd het geheel elk onderdeel, terwijl het gebouw zoo doelmatig heeft te functioneeren als een organisme, dat uit zijn geledingen is opgebouwd. Oud is ook de strijd omtrent het wezen der *schoonheid* in verband met het begrip der *doelmatigheid:* doch de erkenning dat schoonheid een hooger begrip is dan (natuurlijke) doelmatigheid beteekent nog niet, dat het begrip der doelmatigheid niet als moment of factor aanwezig zou moeten zijn in dat hoogere begrip, dat immers tegelijk het meeromvattende is. En nochtans moge de vraag of b.v. een . . . bloem, welke heel schoon is, dan wel zóó doelmatig is, iemand een oogenblik in twijfel brengen, bij eenig nadenken zal hij den gulden regel bewaarheid vinden, waar de bloem weer een deel is van de plant. Wat het geestelijke gebied der kunst betreft, we mogen wel bedenken, dat wat overal als zelfbedoeling kan erkend worden, ook in de architectuur wordt bevestigd. Bovendien mag in alle kunst het (vrije) spel der verbeelding zijn plaats opeischen, als maar onder spel een vrijheid in regelmaat wordt verstaan. Zoo mag ten slotte alle versiering zoo vrij spelen als een menschenkind maar behaagt, — als ze zich maar houdt aan de regels van 't spel, — want ook hier is elk valsch spel uit den booze.

Retrospectief de reeds tot het verleden behoorende tentoonstelling herschouwende en herdenkende, moge naast BERLAGE aan een groot bouwmeester als DE BAZEL, om dezen slechts in 't bijzonder te noemen, buitengewone beteekenis hebben, en overeenkomstige ideeën verstaan, niemand zal ontkennen, dat BERLAGE het nieuwe beginsel het sterkst en het aanhoudendst volvoert en zoo den grootsten invloed op jongere architecten uitoefent. Het beginsel laat trouwens alle persoonlijkheid en oorspronkelijkheid vrij, omdat het immers de vrijheid als eenvoud en doelmatigheid wil. Wij noemen verder o. m. slechts VAN ANROOY en LIMBURG, die een tegenstelling vormen van landelijken eenvoud en stedelijke gewichtigheid, — om nog wat ruimte te hebben voor Berlage's nieuwen bouwkundigen droom: het Pantheon der Menschheid van ná den oorlog. [1])

Berlage heeft zich dit Pantheon „na den oorlog" voorgesteld op een hoogen heuvel in de vlakte. „Acht heirwegen voeren van alle hemelstreken naar de ingangen. Deze, gelegen tusschen de torens van liefde en moed, van bezieling en bezonnenheid, van kennis en macht en van vrijheid en vrede, die als wachters rond de groote hal staan en 's nachts hun licht ver uitstralen, geven toegang tot het pantheon. Ter weerszijden liggen de hoven der overpeinzing, ingesloten door de galerijen ter herdenking der gevallenen van de oorlogvoerende staten. Langs de galerijen der tegemoetkoming wordt de groote ruimte betreden. Daar staat ingesloten door de galerij der gedachtenis, alleen door het zenithlicht van uit den koepel bestraald, het monument der menschen-eenheid. Hoogerop worden de galerijen der erkenning, der verheffing en der alomvatting bereikt, terwijl de ruimte door den koepel der volkerengemeenschap wordt afgesloten."

Een heerlijk architecturaal droombeeld, dat aanleiding zijn kan tot diepzinnige symboliek, de categorie immers der bouwkunst. Laten we hopen, dat het eens functioneeren zal in de werkelijkheid. Wie zal dan nog twijfelen — zie boven — dat het doel schoon en de schoonheid het doel is, ook van deze bouwkunstige verbeelding?

Wij kunnen niet nalaten ook de tentoongestelde photo's van den Hamburger FRITZ SCHUMACHER, van grootstedelijke architectuur, met eere te vermelden. De moderne openbare gebouwen, die naast de kerkarchitectuur, in de toekomst een steeds grootere plaats zullen beslaan, zullen het moderne stadbeeld moeten redden, dat anders hopeloos in het burgerlijk ordinaire zou verloopen. Me dunkt, met zulke

[1]) H. P. Berlage. Het Pantheon der Menschheid. Afbeeldingen der ontwerpen, met een bijschrift in verzen door Henriette Roland Holst. Rotterdam. Brusse's Uitg. Mij.

prachtige voorbeelden voor oogen, ook b.v. van BINZEN, bouwwerk te Petersburg, zal niemand aan de mogelijkheid van toekomstig stedenschoon, in een nieuw verbond van doelmatigheid en schoonheid, wanhopen.



MAUVE IN DEN LARENSCHEN KUNSTHANDEL. Het streven der Directie om telkens een aantrekkelijke tentoonstelling, tot vreugde van kunstkenner en -liefhebber, en natuurlijk voor de goede zaak, te bereiden, heeft haar ditmaal parten gespeeld. Het streven was er altijd op gericht eene *keur-tentoonstelling* te geven van reeds min of meer bekend werk van gevestigden roep, of, even aantrekkelijk, van nog jong onbekend werk. Dit nu kon met het werk van MAUVE niet. Veel van het beste is onherroepelijk naar gene zijde van den Atlantischen Oceaan, waar de dollar koning kraait, verhuisd. Zeker, ook in Nederland zijn nog talrijke, mede van de beste, werken van Mauve; doch die geeft men niet gauw te leen, tenzij bij een buitengewone gelegenheid.

Hoe 't ook zij: alles wat Mauve met stift of penseel nu eenmaal aanraakte veranderde in schoonheid. Kende men het grootere en rijkere werk niet, dan zou men zelfs opgetogen kunnen worden over zulk een wonderdadig talent! Of zou het zijn, dat men, het andere werk wel kennende, nu onwillekeurig, in zijn gevoel en verbeelding, zelf rijkhandig het ontbrekende aanvult, tot men zich ten slotte verbaast over zijn schatten? Is het de Directie zoo gegaan? Het zou ons niet verwonderen.



ZWART-EN-WIT-KUNST BIJ EISSENLOEFFEL. Nu wij sinds jaar en dag niet in het buitenland kunnen reizen zonder veel bezwaar en de tijdsomstandigheden ons zelfs allen lust daartoe ontnemen — wie kan nu genieten van de schoonheid van het Forêt de Fontainebleau, van den Harz, van Wight, van Brugge, van Venetië, van Athene? —, nu is elke teekening in eenvoudig *zwart-en-wit* (doch wat kunnen daar een wonderen in schuilen!) door kunstenaars als HOWARTH, LUMSDEN, PENNELL, BASKETT, van landschappen en stedenschoon ons een onbereikbare droom, die ons doet reikhalsen naar eigen aanschouwing. Wat is reizen een tooverachtige weelde, àls men niet kan! En als men HOGARTH's architectuur-schoon ziet, of LUMSDEN's met figuren verlevendigde Oostersche steden, of BASKETT's visie van Brugge, die aan George Rodenbach herinnert, of, een ander uiterste, PENNELL's Amerikaansche wolkenkrabbers, naast Venetiaansch en Grieksch stadsleven.... Men zou er eigen schoonheid van Brabantsche en Hollandsche landschappen ontrouw om kunnen worden. Niets is verleidelijker dan de kunst, — en de reislust.



ALFRED KUBIN BIJ DE BOIS (BOVEN HIRSCH). Waar haalt de Heer De Bois (een bijzonder type van kunsthandelaar te Haarlem, die zelf bekwaam over kunst schrijft) toch telkens de *bijzondere* kunst van daan, die zelfs verwende smaken weet te streelen of te prikkelen? Hij is specialiteit in oorspronkelijke zwart-en-wit-kunst en in graphisch werk (etsen, etc.). Wil men zeldzame kunst zien — van DAUMIER b.v. — dan ga men naar hem. Van Fransche en Engelsche etsers en teekenaars heeft hij ongemeen werk.

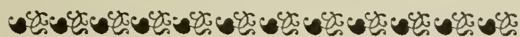
Nu heeft hij zeer prikkelende dingen tentoongesteld: phantasmagorieën van ALFRED KUBIN. Er schijnt in de aesthetische handboeken eene categorie der schoonheid te zijn over 't hoofd gezien: de schoonheid der Verschrikking! Zie den Dood met koningskroon en prophetenmantel, die grijnzend aan zijn buit van lijken zijn hart ophaalt. Zie de Ziekenzaal, waar de door pijn en angst gefolterden voorgesteld zijn, waar zelfs de liefdezusters (nonnen) iets spookachtigs hebben en de dokters als verfijnde beulen een stille bedreiging schijnen. Zie de verschrikking van de dorpsbevolking om een dolgeworden koebeest. Zie de aardbeving....

Een Danteske Helle Verbeelding, echter zonder dat men de verheven wiekslag van het goddelijke wonder, dat hij in het Paradijs ons voordroomde. Toch is het geen wellust die Alfred Kubin moet gevoelen bij het teekenen. Hij is een dier zelfmartelaars, die zich in hunnen waan met den hemel willen verzoenen. Het is tragische zielepijn van een



LEO GESTEL: Belgische Vluchtelingen.

modern verfijnde, — en hij zal den hemel der kunst beërven. Hij is niet alleen een ongewoon, maar ook een buitengewoon kunstenaar. Wij althans hebben van zijn gruwelijke verbeeldingen genoten, — zelfs meer dan van de verfijnde mondaine weelde van Hirsch, waarboven hij tentoonstelt. D. B.



:-: DEN HAAG :-:

LEO GESTEL IN DE ZALEN D'AUDRETSCH.



DAT de wereldoorlog de kunstenaars zou inspireeren, was te voorzien. Raemaekers en Leo Gestel bracht de menschenworsteling op een hooger niveau dan waarop ze tot nu toe stonden. Hun talent kreeg den spoorslag, om zich geheel en al te ontplooien, het een in aangrijpende, schokkende caricaturen, het ander in vlotte schetsen en kapitale teekeningen van vluchtelingen, die in den kunsthandel d'Audretsch ten bate van de ongelukkige Belgen tentoongesteld werden. De werken van beide kunstenaars vormen één aanklacht tegen den oorlog, omdat ze de verschrikkingen en de ellenden daarvan op buitengewoon krachtige wijze manifesteeren.

De nog jonge Gestel, hij werd in 1881 te Woerden geboren, vond hier gelegenheid zijne illustratieve gaven, vroeger getoond in kermisscènes en tafreelen uit de Rembrandtsfeesten te combineeren met zijn latere liefde, het cubisme.

Uitingen daarvan kennen wij van de tentoonstellingen in Amsterdam van den Modernen Kunstkring en van den Hollandschen Kunstenaarskring, waar het decoratieve in zijne segmentvormige landschapsensaties, in de paarse en groene kleurarrangementen, een bloemige fleurigheid bezit, die wel van een groote eigenheid getuigt.

In Den Haag in 1913 konden we den cubistischen en futuristischen invloed in een eigen portret, het expressionisme en de vergeestelijking in een damesportret, na realistische, gepontileerde natuurstudies, à la Van Gogh, constateeren.

Het waren de gevolgen van invloeden, die de kunstenaar onderging, en die hij in zijne vluchtelingen-teekeningen, op waarlijk meesterlijke wijze, aan zijn teekentalent onderwierp.

Naast illustratieve afbeeldingen van wat er aan de grens gebeurde, in dat rampjaar 1914, welke de werken van zijn beginperiode voor den geest brengen, hingen grootere composities, visioenen van vluchten, waarin Gestel het cubistische systeem heeft verwerkt.

De figuren er in zijn veel plastischer gemodelleerd dan in de studies en krabbels, direct naar de natuur opgeschreven. Er zit een ruimte en een beweging in deze stroomen van rampzaligen, in deze golven van menschelijke ellende, als in geen van zijne vroegere werken.

Het zijn niet meer de Belgische vluchtelingen van zijne schetsen, het zijn vluchtelingen in het algemeen, wezens door angst en kommer voortgejaagd, ellendige, afgetobde stakkers, zonder eenigen anderen wil dan te vluchten, weg te komen uit die hel van verschrikking, welke de oorlog is.

Ouden op handwagens, fietsen met have en goed beladen, kinderwagens met bleeke knikkebollende kinderen, razende auto's en zware verhuiswagens, honden en koeien, alles dooreen jaagt voort naar de heilbrengende grens, waar de opgejaagden eindelijk rust vinden in houten barakken. Hier vallen zij neer en slapen, òp van vermoeidheid en agitatie, vormende een klomp van mannen, vrouwen en kinderen doorelkaar, een chaos van menschelijke ellende.

Op andere teekeningen zijn ze afgebeeld. Stil en bleek voor zich uitstarend, onverschillig voor wat hen verder boven het hoofd hangt, gelaten afwachtende de dingen die komen zullen, zittende op sjovele, inderhaast bijeengeraapte bagage, wezenloos, als verdoft door het ongeluk en versuft door de doorgestane, folterende uren.

Dramatisch, door de sprakelooze vertwijfeling, heeft Gestel ons den exodus gegeven. Door de kracht van zijn voorstellingsvermogen, vertolkend de heftige ontroering van zijn diep getroffen ziel, heeft deze kunstenaar de sterkst sprekende aanklacht geleverd tegen den krankzinnigen, afgrijselijken, onmenschelijken oorlog, die de onschuldigen, de zwakken, en ouden van dagen op zoo onrechtvaardige en wreede wijze trefl, tegen de grootste schande dezer tijden, waar geweld boven recht gaat.



TENTOONSTELLING E. J. VAN WISSELINGH. Waar andere jaren de firma E. J. van Wisselingh altijd in Pulchri Studio hare tentoonstelling houdt, heeft zij ditmaal in het Panorama-Mesdag haar intrek genomen.

Het Panorama-Mesdag bezit beneden een serie van kleine zalen, die zeer smaakvol zijn behangen met stoffen, naar ontwerpen van Nieuwenhuis vervaardigd.

Het licht is er goed, zoodat de firma geen slechten ruil deed, met van de gelegenheid gebruik te maken door het bestuur geboden, om de exploitatie van het Panorama in productiever banen te leiden.

Sinds Mesdag's dood toch is het beheer over het Panorama in handen van een vennootschap, die naar middelen zoekt, om de niet geringe onkosten te bestrijden.

Een groote collectie Hollandsche kunst siert de wanden, waaronder een blank en vast geschilderd Enkhuizen, een havengezicht met sneeuw van Bastert, door zijn rust en voornamen bouw opvalt.

Onder de vele Akkeringa's noemen we het zoo vlot en zuiver geschilderde stilleven „Sneeuwbessen" en „Op het terras", waarin de avond met al zijn verheven kalmte, met al zijn weldoendende schoonheid ligt uitgedrukt.

Bauer is zeer bijzonder op dreef in de maanbeschenen Sfynx, waar het geheimzinnige van den nacht het mysterievolle van het beeld nog verhoogt.

Breitner is vertegenwoordigd o. a. door een „Winter in Amsterdam," vol van de stemming van een donkeren sneeuwdag, als de loodgrijze lucht zwanger is van nog veel sneeuw en door een „Vrouw in Japansch costuum," een door en door bekend werk.

Dysselhoff is opmerkelijk in zijn schetsen, op ruw hout geteekend, van aquarium-tooneelen, waar statig de visschen rondzwemmen, of stil, als mediteerend, op een punt blijven staan.

De Fransche schilderijen zijn alle oude bekenden. Misschien heeft de oorlog den invoer verhinderd? Met genoegen zagen we den Bouvin, „De vrouw van den schilder", terug, waar het rood van het jaquet zulk een heerlijke noot vormt.

Een merkwaardig doek is zeker de „Doodendans" van Felicien Rops, waar het macabere in het grijnzende doodshoofd boven het balcostuum, den etser van de erotiek van een andere zijde doet kennen.

Niewenhuis en de Hongaar Oscar Mendlik vullen ieder een aparte zaal, de eerste met, naar zijn dessins vervaardigde, meubels en tapijten, de tweede, met wat zijn reis naar Indië hem voor resultaten heeft opgeleverd. Het verging hem als alle andere kunstenaars, Nieuwenkamp uitgezonderd, die getracht hebben den gordel van smaragd uit te beelden; zij brachten ons geen schoonheid, wel wekten zij onze belangstelling op. Als zeeschilder zijn natuurlijk de oceaan-motieven hem het best afgegaan, toch ook zij vermogen ons niet bijzonder te ontroeren.



ONZE ZEEHELDEN UIT DE 17E EEUW. In de kunstzalen van de firma Kleykamp is een kleine tentoonstelling gearrangeerd van prenten, schilderijen, brieven en kunstvoorwerpen, betrekking hebbende op het Nederlandsche zeewezen der 17de eeuw, toen Holland zoowel op maritiem gebied als op dat der kunst haar gouden eeuw beleefde. Dank zij de inzending van velen in den lande, waaronder allereerst Hare Majesteit de Koningin en Hare Majesteit de Koningin-Moeder moeten worden genoemd, is er een alleszins bezienswaardige verzameling bijeengebracht, die de belangstelling in onze marine ten goede zal komen.

Hoewel in de eerste plaats met deze expositie een historisch belang wordt gediend, geven verschillende der ingezonden voorwerpen tevens aanleiding ze als objecten van kunst te beschouwen.

Daar alles in de 17de eeuw vervaardigd blijk geeft van een beheerschen van de materie en van smaak in het ontwerpen, zoo vindt men deze eigenschappen ook hier terug bij de eenvoudigste voorwerpen.

Bij de schilderijen zijn merkwaardige doeken, waaronder het portret van den Luitenant-Admiraal Bankert opvalt door de stoere figuur van dezen onversaagden zeebonk. Het werd in 1673 door H. Berckmans, een leerling van Ph. Wouwermans geschilderd, die reeds in 1648 van denzelfden admiraal een portret vervaardigde.

Het herinnert ons aan de beeltenis van De Ruyter door Karel du Jardin, door de vlotte penseelstreek en de breede opvatting. Of deze twee meesters elkaar kenden, weten wij niet. Misschien uit Haarlem, daar ook Du Jardin's leermeester, Nicolaas Berchem, een bewoner der Spaarnestad was.

Krachtig is het portret geschilderd van Cornelis Maartensz Tromp, door David van der Plaes, hetwelk levendig tegen een donkeren achtergrond uitkomt; pittig en kernachtig dat van Witte Cornelisz. de With.

Het groote kniestuk van De Ruyter lijkt ons een begin 19de eeuwsche copie, of misschien een eigen schepping uit dien tijd, van wege de gelikte schilderwijze en de slappe voordracht.

Ook het zeestuk, de vierdaagsche zeeslag voorstellend, is waarschijnlijk in dienzelfden tijd ontstaan. Zoo dik empateerden onze 17de eeuwers geen luchten, zoo leerachtig schilderden zij geen zeilen.

De lijst er omheen, met de miniatuur-portretten van De Ruyter, Cornelis Tromp, Cornelis Evertsen en Van Hulst versierd, is zeker, door zijn onrustige ornamentatie, geen voorbeeld van smaak.

Onder de andere marines, zijn die van Willaerts, Zeeman en Bonaventura Peters te noemen. Het laatste stuk, dat een strijd van schepen tegen de heftig bewogen golven in beeld brengt, zou als illustratie kunnen dienen voor de passage, aangehaald in het begin van den catalogus:

> Zij loopen door de woeste zee,
> Als door het bosch de Leeuw.

De zeeslag bij Duins, 1639, van een onbekend meester, heeft veel geleden en is erg bijgewerkt.

Van de prachtige collectie miniaturen van H. M. de Koningin noemen we de beeltenissen van Henriette Maria, gemalin van Karel I, van Maria Stuart, gemalin van Willem III,

dat van François de Salignac de la Mothé-Fénélon door J. Vivien, en de kunststukken van Petiot, die met uiterst gevoelige hand en scherp observeerend oog, delicate wonderwerkjes vervaardigde.

Nog zijn te vermelden: een portret van Willem II, door de koele, gladde manier van schilderen aan J. Mytens herinnerend, dat van Jan Floor, primitief geschilderd en de beeltenis van Prins Frederik Hendrik, waarbij de naam van Ravestein op de lippen komt.

Penningen en historieprenten, gravures met de beeltenissen der voornaamste zeehelden, een gegraveerde zilveren schaal van Philips van der Goes, een buste van De Ruyter in Loosdrecht's porcelein, medaillons in wit biscuit en terra-cotta, en bronzen mortieren, zij leggen getuigenis af van den eerbied die ons voorgeslacht voor zijn groote admiralen koesterde



LEDENTENTOONSTELLING VAN PULCHRI STUDIO. De ledententoonstellingen van dit genootschap brengen al heel weinig nieuws. Door het exclusivisme waarmee bij de ballotage uit de adspiranten wordt gekozen, komt er in het gehalte van de leden weinig of geen verandering. Telkens worden slechts zij gekozen, die in den smaak vallen van de volgers van de Haagsche school, welke eertijds Pulchri groot maakte.

Een gevolg hiervan is, dat de modernen zich niet meer laten voorhangen, huiverig als zij zijn zich aan een ballotage te onderwerpen. Het maakt een eenigszins vreemde indruk, dat het genootschap wel de ultra's als Schelfhout en Sluijters uitnoodigt tot het houden van een tentoonstelling van hun werken, maar stelselmatig de aanhangers der nieuwste richtingen het lidmaatschap onthoudt. Is misschien hier het bestuur liberaler dan de massa der leden?

Hoe het ook zij, gewend als wij zijn aan den nieuwen wind, die door de schilderkunst waait, maakt deze ledententoonstelling een alleszins verouderde en daardoor duffe indruk. Zij zou dan ook niet de moeite waard zijn, er lang bij stil te staan, ware het niet, dat enkele werken er uitvallen, waaraan merkbaar is, dat hunne makers iets anders verlangen dan de groote meerderheid, die het nog altijd zoekt in dezelfde landschapgevalletjes, die nog altijd dweept met den heerlijken toon, den lekkeren toets, de prachtige kleur, welke reeds voor een kwart eeuw als het hoogste op kunstgebied golden.

Er zijn enkele wilden onder deze tamme kudde, die het vaandel der artisticiteit hoog houden. Onder hen rekenen wij in de allereerste plaats De Rouville, die meer door aanduidingen, dan door concrete vormen, zijn romantische minnarijen uitbeeldt. Er zit in zijn „Bedelaar" een Thijs Maris-achtig sentiment, bij een breedheid, die wel een eigen karakter openbaart. Zijn „Rijdende cadetten" is verwant aan het werk van Isaac Israëls, waar in de eerste plaats de impressie van het oogenblik, de actie der bewegende paarden werd gegeven. Hij behoort tot de esthetische fijnproevers van het soort als Degas, Fantin Latour, en Whistler.

Opmerkelijk is hier de sfynx van S. Moulijn. Van dezen graphischen kunstenaar zijn we fijne, teere landschappen gewend, die soms wel wat bloedarmoedig aandoen. Nu komt hij voor den dag met een sterk geteekende vrouwenbuste, waar het raadselachtige van de Egyptische mysterie-figuur, al heel sterk werd uitgedrukt.

Ook Veldheer is hier in een ander genre dan zijn gewone te bewonderen.

„De Duikende Visch" is een zuiver in het zwart en wit gezette afbeelding van een snel wegschietende visch, die door de sobere contouren en de goed geobserveerde actie verwantschap met de Japansche kunst bezit.

Haverman met de beeltenis van Mesdag, Albert Roelofs met eenige kleuretsen, de mondain zwoele atmosfeer van een modern interieur vertolkend, Pabst met een nieuw stratengeval, Willem Müller met een eenvoudig geteekend „Dood Vinkje," Schäfer met een kloek gezienen „Dom te Milaan," Hoytema, Bosch en Ed. Koning, zij behooren tot de weinigen, die uit het algemeene soort vallen, en deze tentoonstelling nog wat kleur en fleur geven.

G. D. GRATAMA.



F. HART NIBBRIG

„O schoone zon, ghij rijst wel schoon
En heerlijck uit den Oostertroon,
En treckt tot u al 's weerelts oogen..."
(VONDEL).



UNST is niet van heden, niet van gisteren, niet van den dag van morgen; zij is van allen tijd.

Kunst is eeuwig in haar heftig aanvoelen van het Leven; zij is het Leven zelve in alle grootheid; zij is de al-omvattende levenstrilling, welke openbaring wordt; het rhytme waartoe alles zich wendt. Zij is de diepste vervulling en verwezenlijking van al wat Goddelijk is en menschelijk; eene verlossing, eene diep-innerlijke bekentenis, voor welke, nòch heden, nòch verleden, nòch toekomst bestaat.

Waarlijk kunstenaar is hij, die bij een heftig aanvoelen van het Leven het Leven zelve in alle grootheid in zijne werken weet te bewaren.

Waarlijk kunstenaar is hij, die één met alle groot-menschelijke traditie de synthese van het Leven geeft, dat is hij aan wien het Leven tot een openbaring wordt; in wien de gevoeligheid van het kind, de zachtheid van de vrouw en de kracht van den man vereenigd zijn en die door hoofd en hart en hand schepper wordt van werken welke *los van hun maker kunnen bestaan.*

En zoo is een waarlijk kunstenaar drager van het Goddelijke vuur; zijne werken zijn de toortsen, waarmede hij het Leven belicht: hij laat anderen zien al hetgeen zij ongemerkt voorbijgingen; hij laat anderen hooren naar hetgeen zij niet luisterden en hij laat anderen gevoelen àl hetgeen hij zelve doorleeft, want voor hém is alles schoonheid, voor hém is niets on-schoon en het goddelijke in alles...



De menschheid, echter, heeft zich immer gekant tegen àl wat zij niet verstaat: tegen àl, wat nieuw is, wat nieuw *scheen.* De

menscheid echter, sprak immer van traditie, want zooals zij te lang meende, zijn de kampioenen van traditie niet zij, die den *schijn* geven het ideaal te dienen, dat zij in werkelijkheid verkrachten; niet zij, die wat hun voorgangers *vonden* tot het hunne maken na dezulken gesteenigd te hebben; niet zij, die traditie tot routine verlagen en de nieuwlichters van heden bestrijden uit naam van dezulken van vroeger; doch zij, die hen eeren door hun dienaar en slaaf *niet* te zijn.

Wel dienaar van eigen hoofd en eigen hart en eigen hand. En zoo zou men de woorden, door Van Deyssel neergeschreven wel luide willen verkondigen: „Ik hoop, dat men gewaar worde, hoe de kunst niet, waarachtig niet is, een liefhebberij, niet een bijzaak, niet een tijdverdrijf, niet een kleinigheid, maar de kern van 's menschen heerlijkste ontwikkeling."

Een ontwikkeling, die, wij hebben het elders reeds gezegd, zonder groot offer niet bereikt kan worden.

——— ▪ ———

Ook hij, wiens naam boven deze regelen staat afgedrukt en wiens werk het onderwerp dezer bespreking vormt, heeft zulk een offer gebracht.

De groote massa, het is treurig maar waar, is steeds geneigd zich te keeren tot wat gemakkelijk door haar begrepen kan worden, tot àl wat traditioneel is. Het is heel wat gemakkelijker om in het wrakke en wankele schuitje der publieke meening mee te varen, dan tegen den stroom in te roeien om met vasten wil een vasten weg te vinden, welke men zich zelf baant. Dat heeft ook Hart Nibbrig ten volle ondervonden.

Hij diende nieuwe idealen en zijn kunst had in den beginne de miskenning gemeen met alles wat nieuw is. Maar zelf voelde hij hoe *wil* alles domineert en hij wist ook dat zijn werk van de toekomst was. Immers, werkelijke kunstenaren zijn altijd den tijd vooruit. Zij *leven* in het heden, doch hun werk is van de toekomst. Daar waar anderen staan blijven in hun „triomphe de la médiocrité", gaan *zij* moeizaam voort en zoeken zelf en vinden voor zich en wij hebben het immers reeds zoo vaak beleefd, als wij hunne graven gedekt hebben, eerst *dan* beginnen zij te spreken, eerst *dan* klinkt de juichtoon van hun werk, want hun werk was van de toekomst.

Zoo bloeide tijdens het begin van Nibbrig's loopbaan als nieuwlichter in de traditioneele Hollandsche schilderkunst, zijn werk slechts voor een enkelen in eenzaamheid. Doch de roos, die wij in eenzaamheid

eens bloeien zagen in donkere binnenplaats van het huis van een zonderling, was niet minder schoon, dan de roos die voor een ieder bloeit in een openbaren tuin. Want de roos bloeide voor zich alleen en voor den zonderling en zij was wellicht een der schoonste, van haar soort.

——— ▪ ———



F. HART NIBBRIG † 1915.

Toen in het jaar 1873 bij Durand—Ruel in de Rue Lafitte te Parijs de eerste tentoonstelling geopend werd van werken der „peintres impressionnistes", ging door heel de Parijsche kunstwereld een storm van verontwaardiging. „Ces croûtes outrecuidantes" zooals een der meest gezaghebbende critici schreef en „l'insanité de leur début" bracht echter de schilders niet van de wijs, doch voor den kunstkenner en kunsthandelaar Durand—Ruel zelve was dit zeer compromitteerend. Het publiek maakte groot misbaar, in alle café's-concert zong men liedjes ter bespotting van deze schilders, waaronder Puvis de Chavannes en Manet het vooral moesten ontgelden. Intusschen leden de arme artisten groot gebrek. In een briefje door Manet geschreven en gericht tot den criticus Duret lezen wij, dat Monet bij hem geweest was, om te vragen of hij (Manet) iemand wist aan te duiden, die werk van Monet zou willen koopen voor honderd francs per stuk, niet alleen een bewijs dus dat de schilders honger hadden, doch ook dat Durand—Ruel den bodem van zijn geldkist zag. Het waren harde, bange tijden, maar zij hielden vol.

In 1874 huurden de impressionisten een zaal bij Nadar. Zij slaagden daarin met moeite, want overal weigerde men hunne werken te exposeeren. Hier waren o. m. Cézanne, Degas, Monet, Sisley, Renoir, Pissarro, Boudin, Braquemond te zamen.

Het werd een zoodanig schandaal, dat zelfs de politie er bij te pas moest komen, want men wilde den schilders te lijf. Toch ontbrak het hen niet aan moreelen steun. Niemand minder dan Emile Zola was hun voorvechter en al kostte hem dit zijn baantje aan de Figaro, het was eens en voor altijd gezegd: „Il y a une lutte évidente entre les



F. HART NIBBRIG: Portret van den schilder Brender à Brandis.

tempéraments indomptables et la foule. Je suis pour les tempéraments et j'attaque la foule! Les tempéraments seuls dominent les ages!" Ook Alphonse Daudet, Théodore Duret, Arsène Alexandre en vooral ook Gustave Geoffroy in „la vie artistique" trachtten den storm te bezweren.

En als wij nu denken aan de schatten, in later jaren door deze werken opgebracht, aan de luxueuse salons van Durand—Ruel, waar wij zoo vaak heentogen om te genieten van het eerlijke levens-volle werk dezer verguisden en later wereldberoemd geworden schilders, dan is het ons vreemd te moede en denken wij onwillekeurig ook aan een der lateren, nieuwlichter in den volsten zin des woords.... den prachtigen van Gogh.

Doch wat was dan wel het „ongekende", het ongeoorloofd nieuwe, dat deze schilders brachten? Zij hadden de vermetelheid te breken met de traditie, alle zwarten en bruinen van het palet te weren en inplaats van met volle toets te schilderen, te „boteren" als wij het zoo maar eens mogen noemen, met de punt van het penseel te werken in *ongebroken* kleuren. Geen *mengen* der kleuren dus meer, maar ongemengde verf in toets van puur kleur tegen kleur met een intermédiaire van wit. Het nieuwe palet bestond dus uit violet, blauw, groen, rood, geel, oranje en wit. Aldus de drie primaire en drie secondaire kleuren met wit er tusschen geplaatst. Werden dus alle okers en sienna's en zwarten en andere vuile kleurtjes verbannen en met siccatieven en andere hars-achtige middelen naar de vuilnisbelt verwezen, andere, heldere en nieuw-gevonden kleuren kregen een plaats op het palet en „violet de cobalt"; „laque de garance doré" en enkele heel-sterke en lichte cadmiums en rooden brachten hun gebruikers meer licht en meer lichtsterkte dan ooit te voren in eenig schilderwerk was bereikt.

Wij kunnen niet nalaten bij een en ander te verwijlen, omdat tot goed



F. HART NIBBRIG: De oude Gooier.

begrip van Nibbrig's werk, noodig is, dat wij in enkele regelen heel dien gang van impressionisme en luminisme tot het zoozeer daaraan verwante „pointillé” overzien.

De schilders hadden een harden strijd te kampen. Wie zelve getracht heeft het conventioneel palet te zuiveren en zich tot het ware licht te keeren zal zich herinneren hoe uiterst moeilijk het is niet „wit” te worden. Het was dan ook bij de ouden, zooals een bekend Fransch schilder ons eens zeide, eerst het heele donkere en bruine „café noir” en daarna minderde dit tot „café au lait” om bij het wit van „lait” alleen te eindigen. Neen, niet te eindigen want op dit wit werd voortgewerkt, de schaduwen, die meer kracht vroegen werden dieper paars of blauw en de contrasten werden opgevoerd en allengs sterker van kleur, zoodat ten slotte de schatering van den lach en het licht der zonne uitbreekt en het dag wordt in het werk van den zoeker. De schilderkunst wordt thans meer het vasthouden van het *moment*, alles wordt meer in het vlakke licht gezien, het clair obscur heeft afgedaan. Het „inschieten” der verven is geen bezwaar meer, het doek-oppervlak glimt niet meer als voorheen en het werk heeft meer een „droog” aanzien, in tegenstelling met het lederachtige oppervlak der oude schilderstukken.

Dat deze ommekeer vele tegenstanders vond, het is licht te begrijpen. Ook zij leden onder hetgeen Manet eens ondervonden had want er wordt immers van Manet verteld, dat toen hij in zijn atelier in de rue de Pétersbourg een expositie hield, hij bij den ingang een boek had neergelegd, waarin de bezoekers konden neerschrijven welken indruk zij van zijn werk kregen en daarvan is druk gebruik gemaakt. Aan smaad heeft het hem daarbij niet ontbroken. En heel de impressionistische beweging leed daar onder, tot omstreeks 1890 via Amerika en Duitschland de prijzen begonnen te stijgen en de tijd rijp was voor deze richting. Intusschen hadden ook anderen zich tot den groep der impressionisten gevoegd. Een nieuwe generatie van veroveraars was in opkomst en onder hen waren vooral Seurat, Signac en Auquetin de voormannen. Later ook d'Espagnat en Maufra. Het was dan ook wederom in de Rue Lafitte dat in 1882 een nieuwe methode werd uitgeroepen, nl. het „pointillé”. Een werkwijze die gegrond is op het stippelend aanbrengen der verven. En later weer een „hachure”, een in streepjes opteekenen der kleur, waarbij ook nu en dan het witte doek opengelaten wordt. Het schilderlinnen kan veelal niet wit genoeg zijn en ook het z.g. „toile absorbante” en „toile-demi-absorbante” kwam in den handel en werd uitsluitend door de luministen gebruikt.

De Belgen Emile Claus en Theo van Rysselberghe; de Franschen Carrière, Pointelin, Albert Besnard en de Duitscher Liebermann bezigden dit systeem en in Holland waren Toorop en Hart Nibbrig degenen, die in de lage landen van ons lieve vaderland het zonlicht zochten en in hunne werken wilden vasthouden en voortgingen op den weg, aangewezen door hunne Fransche kunstbroeders.

—— ▪ ——

Zoo stonden de zaken, toen de jonge Hart Nibbrig op twee-en-twintigjarigen leeftijd naar Parijs trok, na den leertijd op de Amsterdamsche academie volbracht te hebben. Werkend op de ateliers der academies Julian en Cormon kwam hij met velen der Fransche jongeren in aanraking en dit bracht in het denken en in den smaak van den Hollander groote verandering en omkeer. Zoo belandde hij ook op Montmartre „le véritable pays des rêveurs de tous les pays", waar in de ateliers en de „guingettes" druk gesproken werd over de komende kunst van den nieuwen tijd. Dàâr, boven het hoogste deel van den metropolis Parijs, boven dit heerlijk mysterieuze Montmartre, zweefde een nieuw geluid; er was gebroken met de aloude traditie, nieuw leven lichtte in de kunst en vond er zijn felste voorvechters bijeen. O, die eindelooze discussies, dat eindelooze praten 's avonds bij het huiswaarts keeren der getrouwen onder het druilende licht der lantaarns, het klinken der jonge stemmen tusschen de muren der nauwe Butte-stegen en o! die felle harte-klop der jonge strijders! Wie zoo iets meegeleefd heeft; wie Montmartre waarlijk *kent;* wie de jolijt en ook de tristesse van het artistenleven heeft meegemaakt van zulk een bent van hoog geladen en heftig-gespannen verwachtings-volle idealisten, zal met ons kunnen meevoelen hoezeer onze jonge Hollander Nibbrig hierdoor wel moest getroffen zijn. En dàâr, gekomen uit den druilerigen deun van het lieve, maar lauwe vaderland, in ééns gezet midden in het levensvolle lustige lied van de Butte-Montmartre, ontwaakte ook in Nibbrig een nieuw verlangen.

Het was alsof hij eerst daar tot besef kwam van wat de kunst in het leven beteekent en alsof hij onbewust eene inwijding onderging, welke gansch zijn schildersloopbaan zou beheerschen.

Ook als hij bij een ander jong Hollander: Theo van Gogh, de werken ziet van diens broeder Vincent. Dáár in de Rue Lépic, het karakteristieke straatje van Montmartre en bij Père Tanguy en ook bij de schilders op het atelier, want Nibbrig leert onder anderen ook Pissarro kennen, was dit helle en felle schilderen hem eene openbaring.



F. HART NIBBRIG: Het dorp Zoutelande.

Vincent toefde in Arles en zond telkens weer nieuw werk naar Parijs. Het was toen, dat deze de gedenkwaardige woorden schreef:

„Je suis dans une rage de travail, puisque les arbres sont en fleurs „et que je voulais faire un verger de Provence d'une gaieté monstre" en later ook:

„J'ai une lucidité terrible par moments, lorsque la nature est si „belle de ces jours-ci et alors je ne me sens plus et le tableau me vient „comme dans un rêve...."

Diens leven liep ten einde en in deze periode zag Nibbrig telkens weer nieuwe werken bij Théo: de bloeiende boomgaarden, de korenvelden in volle zonnegloren, de schilderijen uit Stes Marie, de zonnebloemen en verscheidene heel sterke portretten, en getroffen door de kleur-kracht van dezen nieuwlichter trok Nibbrig huiswaarts om zich in Holland, aanvankelijk in Hilversum en kort daarna in Amsterdam te vestigen. Weinig vermoedde hij, dat hij te midden der Hollandsche conservatieve kunst geroepen zou zijn, ook op zijn beurt de rol van nieuwlichter te spelen.

Trouwens, het was alsof in den aanvang al hetgeen hij te Parijs gezien had, moest bezinken, alsof heel de fleurige-kleurigheid, de licht-kracht en licht-tinteling der impressionistische en luministische kunst zich door de duisternis der Hollandsche grijsheid en Hollandsche donkerte, die in hem leefde, een weg moest banen.

In het stervensjaar van Vincent trok Nibbrig naar Laren. Doch eerst twee jaren later zou de weidsche kleurpracht der Hollandsche bloembollenvelden in hem doen doorbreken al hetgeen hij in Parijs had meegeleefd en meegevoeld bij hetgeen de *licht-schilders* hem getoond hadden.

Thans brak de strijd aan, waarvan wij reeds gesproken hebben, de strijd om uit de vuile kleuren te geraken tot een *schoon* palet; de strijd om los te komen van ingeboren en aangeleerde werk-trant van donker gamma tot een geheel nieuwe techniek. Doch ieder die het voorrecht gehad heeft met Nibbrig te verkeeren, zal zich de vastberadenheid, de wilskracht herinneren van dezen *werker* en het kon niet anders dan tot victorie leiden, want strijd was hem een prikkel. Het schaakspel was een van Nibbrig's geliefde ontspanningen en ieder die met hem gespeeld heeft weet, dat hij den naam had van „taai" te zijn, en zoo was hij ook in zijn leven een taai-strijder, volhoudend totdat hij voor zich zelf gevonden en bereikt had wat hij zocht. En de miskenning, die hij vooral in den aanvang ondervond was hem een reden te meer om onversaagd voort te gaan.

Men kan in het December-nummer 1910 van dit tijdschrift lezen wat Cohen Gosschalk van hem schreef. Zijn volledige biografie tot aan 1910 is daarin opgenomen en op uitnemende wijze beschreven. Daarbij zegt de schrijver:

„Buiten zijn huis en zijn tuin gaf de Larensche omgeving hem „aan alle kanten motieven van zijn werk. De zomersche akkers en de „boerentuinen, de huisjes tusschen de hagen, de boomen in voor- en „najaar, de weggetjes in den Eng, een goudenregen voor een huisje, „de schoven in den oogsttijd, ouden van dagen zich stovend in de „koestering hunner zonnige tuintjes tusschen stokrozen en zonne-„bloemen, de oudjes voor hun huis gezeten onder het looverdak van „reuzen-pompoenplanten .... Maar ook een enkel maal de stervende „natuur, de kale verwrongen lindeboomen in den winter voor een „eenzaam boerenhuis, of de late schemering van een Novemberdag „op de Larensche brink, bij het kerkje, dat zich spiegelt in de roer-„looze plas, waarop gele blaren drijven."

Ziehier wat in de eerste periode van zijn licht-keer zooal zijn motieven waren. Zijn werk kenmerkte zich van den aanvang af tot aan het einde van zijn loopbaan door eene treffende eerlijkheid en oprechtheid, eene oprechtheid, die des te meer te waardeeren valt, wanneer men even denkt aan de „fameuze leugenaars" waarover Van Gogh het in een zijner brieven heeft.

Want o, wee! er zijn nog altijd zoo heel veel schilders, die bang zijn voor het puur witte doek; er zijn nog altijd zoo heel veel schilders, die slechts schilderijen-makers zijn en van toevallig gevonden schoonheid profiteeren, het „laat dat vooral staan en kom daar in 's hemels naam niet meer aan!" zijn gezegden, die men te vaak op de ateliers



F. HART NIBBRIG: De oude Zeeuwen.

der schilders kan hooren. Zoo iets zou men zich bij Nibbrig niet kunnen denken. Hij wist wat hij wilde en wat hij wilde wist hij doorgaans te bereiken. Wij weten heel goed, dat men Nibbrig's werk wel eens warmer, gloedvoller wenschte, doch daartegenover staat dat wat bij zoovelen der buitenlandsche pointillisten het geval was, Nibbrig nimmer de *lijn* uit het oog verliest. En versta goed, wanneer wij zeggen warmer, dan bedoelen wij daarmede: spontaner, ja zelfs: wilder.

Doch Nibbrig's karakter was niet aldus. Hij was een behoedzaam, bedachtzaam mensch met levens-inzicht, wel-overwogen en evenwichtig en in zijn werkwijze uitte zich deze geest in een scherp en strak aanschouwen van het Leven.

Het was niet zijn wensch en wil warm te zijn of gloedvol en deze zijde van zijn karakter komt het helderst naar buiten in de koele en klare wijze waarop hij in portretten den medemensch uitbeeldt. Recht psychologische-portretten, waarin eene analyse tot uiting komt van al wat puur-menschelijk is. Schilderde hij een boer, het werd het type van al wat *boer* is en schilderde hij een vagebond, het werd het type van al wat zwervend door het leven gaat. Het is de synthese, waarvan wij in den aanvang van ons artikel spraken.



Intusschen was het hem onmogelijk concessies te doen aan eigen

kunst ter wille van de publieke waardeering, of ook ter wille van den verkoop. Evenzoo was het zich op-sluiten in eene bepaalde richting hem ondoenlijk. Hij maakte zijn techniek geheel ondergeschikt aan hetgeen hij te zeggen had en wijzigde van manier, wanneer hem dit in verband met zijn sujet wenschelijk scheen. Zoodoende ontstonden naast zijne gestippelde werken, dingen, die wel-is-waar dun, doch met de meer gebruikelijke *volle* streek van het penseel geschilderd zijn. Het heeft niettemin Nibbrig wel gehinderd, dat men altijd en altijd weer sprak en schreef van zijn pointillé, van zijn *werkwijze*, alsof dit hoofdzaak ware, in plaats van hetgeen hij *te zeggen had*. Al wat hij buiten als landschap zag maakte hij doorgaans volgens de diviseer-methode, terwijl op zijne portretten en grootere figuurstukken, zooals „de Keerlen" en „de Veerpont" en andere dingen naar model, dit systeem niet werd toegepast. Zijn latere werken neigen naar een „opener" schildering, waarop wij nader wenschen terug te komen. Een reis naar Noord-Afrika (1905) waartoe hij door een vriend van de Parijsche Academie werd uitgenoodigd, bracht hem nieuwe kracht en kleur in zijn werk.

De fantastische verhalen, die hij ons daarvan deed zullen wij nimmer vergeten, vooral dat van de aankomst in le Hamma bij Constantine en een rijtoer met zijn gastheer in een wankel voertuig, getrokken door twee vurig-wilde Arabische-volbloed paarden bleef ons bij. Doch ter zake: ook hier bij de reis naar het vreemde ongekend-nieuwe land doet zich Nibbrig's dieper inzicht in het wezen der dingen kennen. Want hoe is het de meesten gegaan, die naar die vreemde landen trokken? Zij kunnen met den besten wil van de wereld niet ontkomen aan den drang om al dat nieuwe te gaan boeken. Zij definieeren meer dan dat zij suggereeren, het worden al-kameelen-en-palmboom en witte-moskee-stukken waartusschen de altijd eendere Arabieren gaan in de blankheid van hun „burnous". En de blauwe lucht is donkerder dan al wat op aarde in felle zon-beschenen-witheid blikkert, hun hemelsblauw wordt hard als steen en met een haast photografische juistheid wordt alles weergegeven, want niet waar, het werk dat zij mee naar huis willen nemen moet minstens gelden als document, als, zouden wij haast zeggen: statistiek, van al het nieuwe en exotische dat zij in de landen van zand en van zonne zagen.

Wij hebben in Parijs talrijke stukken gezien van talrijke schilders die in Algiers werkten. Het was alles koekoek-één-zang! Het had ook van enkele Hollandsche schilders kunnen zijn, die daarheen trokken. Het was aan hen niet gegeven de vreemde dingen *innig aan te zien*. Niet



F. HART NIBBRIG: Moederschap.

aldus Hart Nibbrig. Dezelfde leven-loos geziene dingen van daarstraks werden hem tot symbool. De kameelen en de witte moskeeën dienden ter stoffeering van het weidsche landschap, teneinde dit landschap *groot* te doen schijnen en de Arabieren, die hij schilderde werden tot proto-type van het ras. En zoo ontstond ook het schilderij „de Geitenhoeder" waar in een fel zonnig landschap met de onmetelijkheid der dorre vlakten als achtergrond, de nietige figuur van een Arabier zit neergehurkt, starend naar een tweetal grazende geiten. Men zou dit schilderij „de eenzaamheid" willen betitelen, want hoe tintelend vroolijk en fijn de kleuren-weelde; hoe fonkelend fel het wit en geel en groen en blauw en paars van dit landschap ook zij, het is toch van eene ongekende leegte en verlatenheid. Ditzelfde *eigene* vindt men terug in ander werk: „de buurjongens" en het geweldig weidsche „dal van de Rummel bij Constantine" thans in het Museum te Dordrecht. Het is daar wel goed geplaatst en goed verlicht, maar dit groote doek scheen



F. HART NIBBRIG: Oude Martien.

grooter op het atelier en het stond daar destijds in een tinteling en wemeling van duizenden kleurige, flonkerende stippen als een feestelijk ding, tusschen kleiner werk, als een getuigenis van de wils-kracht en de volharding van den maker. Het was volbracht en Nibbrig mocht voldaan zijn. En dat zijn dan wel de schoonste oogenblikken uit het leven van elk kunstenaar.

De kunstenaar gaat rond in het Leven, aanschouwt het Al met liefdevollen blik en zwerft van hier naar ginds om altijd weer opnieuw bezieling te zoeken voor het te veel, dat in hem leeft. Des kunstenaars drang is voortbrengen, scheppen; hij weet dat bij elk schilderij dat geboren wordt een ding meer in de wereld komt. Is dit dan weder los van zijn maker evenals het kind los van de moeder leven zal, zoo is het hem wèl te moede. Zooals de moeder de nieuwgeborene met streelenden oogenblik aanschouwt, zoo zit de schilder ter neder voor zijn werk en aanziet het met genegenheid.

Nochtans is het niet al-geluk, het is dikwijls een gooi of worp naar het on-bereikbare, het is ook dikwijls in het leven der kunstenaren een vallen en opstaan, een falen en slagen, doch ook hierin is geluk. Het geluk, dat elke strijd en overwinning met zich draagt.

Doch Nibbrig had zijn weg gevonden. *De zon*, de schoone blijde zon werd het bloed en het leven en de adem van zijn werk en de ziel van zijn landschappen.

En waar hij ook ging en zijn schilderezel neerzette. buiten, hetzij in de omstreken van Laren of Eemnes, of bij de bollenvelden bij Bennebroek of Hillegom; hetzij in het welige land om Oostvoorne of het mooie Vlieland; hetzij in de glooiende streken van Zuid-Limburg of in de grootsche weidschheid van verre gewesten van Afrika; hetzij om het wonderlijke stadje Montjoie in den Eifel of wel bij de uiterwaarden van den Rijn bij Rhenen en ook ten leste bij Zoutelande in Zeeuwsche-contrije, daar was de zon immer weer en altijd weer de bron, waaraan hij zich laven ging.





F. HART NIBBRIG: De drie Gebroeders.
(Stedelijk Museum, Amsterdam).

Zoo was Zoutelande de geliefde plek, waar Nibbrig zijn laatste levensjaren inspiratie vond. Afwisselend 's zomers in Zeeland en 's winters in Laren zijn in deze jaren een groot aantal werken geboren, waarin een vrijere en opener schilderwijze tot stand kwam. Het witte doek begon „mee te spreken" en evenals een teekenaar veelal meer zegt door vrijlaten, door uitsparen, door een kundig gebruik-maken van het blanke papier dan door het teekenen zelf, zoo wist ook Nibbrig in zijn schilderen het blanke doek te benutten. Ziet men b.v. de luchten van zijn vroegere werken, dan zijn deze in tegenstelling met die van later gesloten gepointilleerd, waarmede ik zeggen wil, dat elk kleur-toetsje tegen het daarnaast gezette *sluit,* dat daaronder een verf-huid ontstaat, welke men in zijn latere schilderijen niet vindt. Hij werd immers vrijer van hand, losser en vlotter en het gelukte hem gemakkelijker de kleuren-wemeling te doen „zingen", zooals hij het zelf gaarne noemde. Wij bemerken dit vooral ook in de landschappen en zee-stukken te Zoutelande geschilderd. Hier kon, in het door de nabijheid der zee gefiltreerde licht, Nibbrig's schilder-lust tot vrije uiting geraken. Zooals Camille Lemonnier zoo goed gezegd heeft „le geste de la vie est dans la lumière qui bouge et anime les formes d'un paysage", zoo kon in die bewegelijkheid van licht en lucht en lijnenspel van het Zeeuwsche landschap, Nibbrig's talent ook tot blijde volmaking geraken. Daar is dat wonderlijke dorp Zoutelande, met de rood-dakige huisjes vertrouwelijk om het oude kerkje geschaard, veilig in bescherming door het hooge omringende duin in dichte nabijheid der zee, zocht de schilder zijn motieven en bouwde er een zomer-verblijf en naast talrijke land-schappen ontstonden hier figuur-stukken, waartoe de bevolking gaarne als model diende. Tot de dingen die ons bijbleven, behooren „de oude Martien", lachend buiten zittend tegen een rooden baksteenen muur en ook de voorstudie voor het groote schilderij „Zon en wind", waarin hij figuur en landschap op zeer eigen wijze samenbracht. De verschillende groenen zijn hierin knap opgelost. Ook de twee „oude Zeeuwen" uit het armhuis en vooral ook „het Moederschap" waarin Nibbrig meer heeft willen leggen dan in zijn ander werk. Het was hier het begin van een nieuwere periode, welke hij helaas niet heeft kunnen doen rijpen. Nader te geraken tot de weergave van het al-omvattende, al-beroerende, al-omzwevende *Licht* en daar *midden-in* den *Mensch*, in wien de gevoelens en instincten van *Hoogere-Orde* (zooals bij „het Moederschap") gesymboliseerd zijn; nader te geraken tot een weergave van *het Figuur* als synthese, ziedaar hetgeen in de laatste periode het *Doel* werd, waarnaar de thans te vroeg ontslapen schilder streefde.



F. HART NIBBRIG: Studie-kop.

Hier, te Laren, ontstonden in den winter en het voorjaar tal van „koppen", door Nibbrig bestemd tot een groep „*Menschen*" genoemd, en groote, levensgroote figuurstukken als „de Gebroeders", „de oude Boer" en verschillende portretten en stillevens.

Hoe uitnemend zijne landschappen mogen zijn, in deze groote figuurstukken werd Nibbrig het meest zich zelf. Hier nadert hij tot het waarlijk grootsche. In deze werken keert hij zich tot al wat gebrekkig is, gebocheld en gedrochtelijk geschonden.

Het getourmenteerde in deze figuren wordt hem tot opgave en hij voelt zich vreemd getrokken tot deze wan-staltige menschen, zelf zoo bizonder krachtig gebouwd en recht van lijf en leden. Hier ziet de krachtige de zwakken en hij bespiedt hen, meer episch dan romantisch, in hun gang door het leven in strijd en twist.

En alles wat dit vreemde volk der veel verguisden raakt is hem dierbaar. In hun treffende tragiek wil hij hen weergeven en is daarin tevens volkomen eigen-aardig.

Opmerkelijk is daarbij het feit, dat hij menigmaal, zooals ook in „de drie Gebroeders", op het tweede plan nog eens de figuur klein herhaalt en in beweging, ter nadere aanduiding van het bedrijf van den uitgebeelde.

Zoo herinneren wij ons ook een studiekop van den „bode", waar wij op den achtergrond dezen aan drank verslaafde zien schrijden achter zijn wagen en mede wordt zulk werk anecdotisch als men er de historie van kent.

Want hier gold het den dronkaard, die bij het poseeren aan Nibbrig vertelde, dat hij gemakkelijker den heuvel der Naarderhoogt op ging *met* als zonder den steun van zijn wagen.

En zoo werd het vooral ook een zich keeren tot de leelijken; het



F. HART NIBBRIG: Stilleven met den Haan.

speuren van schoonheid in de on-schoonen en het speuren van evenwicht in de on-evenwichtigen en een zoeken naar zelf-verbreeding in het nauwe bestaan van deze krommen uit kroegen en krotten.

Doch tevens een liefde-vol aanschouwen daarvan en het *groote* willen geven in al deze *kleine* krombeenigen.

Het is hier de „laideur-magnifique" en wij zouden Nibbrig te kort doen in waarde-bepaling zoo wij in dit schrijven niet met nadruk wezen op deze zijde van zijn omvangrijk talent.



En zoo komen wij bij het einde van dit artikel ook tot eene beschrijving van het einde van Nibbrig's werkzaam leven. Hij gevoelde zich reeds lang ongesteld. Verleden zomer in Zoutelande wilde het werk niet vlotten en toen wij bij zijn terugkeer in Laren hem verwelkomden en de

timmerman een kist uitpakte, zei Nibbrig: „zie, dat is mijn laatste werk" en wij gevoelden hoe waar deze woorden klonken en hoe ook deze beide studies in waarheid zijn *laatste* werk zouden zijn. Hij, die gewend was in na-zomer huiswaarts te keeren met een oogst van een groot aantal werken, stond daar naast ons met weemoed in het hart. Nog éénmaal nadien zou de liefde tot werken hem voeren tot schilderen: een fijne en zeer gevoelige studie naar een „oud vrouwtje" werd zijn laatste woord.

Op den 12en October 1915 is Nibbrig overleden. Hetgeen gesproken werd bij de crematie door den schoonvader van Nibbrig is ons bijgebleven:

„Een hard werker is met hem heengegaan, wiens arbeid niet altoos is begrepen; die hoogst zelden tevreden was met eigen werk; dit werk steeds wenschte te verbeteren en te volmaken en steeds naar hooger trachtte. Hij hoopte dat éénmaal hem gegeven zou zijn in een groot doek te kunnen uitdrukken de volmaakte opvatting van Licht, waarnaar hij sedert jaren streefde en heeft het op zijn sterfbed betreurd, dat een vroegtijdig heengaan hem beletten zou dit ideaal te verwezenlijken.

„Hoewel er zeker van zijn vakgenooten met grooter roem ten grave zijn gedaald, zoo meen ik toch, dat hij een ledige plaats zal achterlaten, niet alleen in zijn huisgezin, doch ook in de kunstwereld."

Daarvan mede te getuigen is het doel, dat wij bij het schrijven van dit artikel voor oogen hadden.

Laren, het Eksternest, 1915. OTTO VAN TUSSENBROEK.





DE SCHILDERKUNST EN DE TOONEEL-VERTOONINGEN OP HET EINDE DER MIDDELEEUWEN [1]



IE zijn aandacht liet gaan naar de Nederlandsche werken van de 15de en de 16de eeuw, zal getroffen zijn geworden door de verbazende gelijkenis, die vele van deze schilderijen onderling opleveren en door de veelvuldige en bijna eentonige herhaling van een zeer beperkt aantal gewijde voorstellingen. Onze schilders hebben geenszins uitgemunt door vindingrijkheid en hunne verbeelding had slechts een zeer ondergeschikte rol bij het artistiek scheppen. Zelfs den leek valt het bij den eersten aanblik op, dat zij hun beste zorgen besteedden aan de louter technische uitvoering. Zij bekommerden zich meer om het realistische weergeven van het détail dan om het afwisselen van de onderwerpen. Zij hielden trouwens vast aan de goede iconographische traditie, en schaamden zich geenszins om het werk van hun meesters te copiëeren en hun eigen stukken te herhalen. Men treft dan ook telkens herhalingen aan van schilderijen die in den smaak gevallen waren, en slechts door kleine variaties van elkaar verschillen.

Dezen tragen ontwikkelingsgang der iconographie ten onzent kan men bezwaarlijk verklaren zonder opzoekingen te doen op het gebied van het middeleeuwsch tooneel. Wel heeft men gesproken van een verjonging der kunst, bestempeld met de onbepaalde benaming van Vlaamsch realisme en die zich in het laatste kwart der 15de eeuw openbaarde geheel het Westen door. Maar deze kunstverjonging kan, in

(1) LEO VAN PUYVELDE, Schilderkunst en Tooneelvertooningen op het einde van de Middeleeuwen. Gent, W. Siffer; 's-Gravenhage, Martinus Nijhoff.

alle geval, slechts een onvoldoende verklaring geven van de langzame ontwikkeling der artistieke iconographie. Naast de gewone onderwerpen als de Boodschap, de Geboorte, de Aanbidding der Herders en der Koningen, de Opdracht, de Kruisdood, de Kruisafdoening, de Pieta, de Verrijzenis en de Hemelvaart, vindt men andere voorstellingen uit het leven van Christus, van Maria en de Heiligen betrekkelijk zelden op de paneelen en in de miniaturen van de Nederlandsche school. De traditie had haast onveranderlijke formulen vastgezet voor de meer algemeene thema's, die wij zoo even opsomden.

Men week trouwens weinig af van de algemeene gangbare opvattingen en, als men het waagde, deed men het met groote schuchterheid; het was of men zich gebonden voelde door een soort van wet van de geringste inspanning en waarschijnlijk deed men het ook om gemakkelijk te verklaren economische redenen. Het herhalen van een reeds uitgevoerde schilderij, vereischte klaarblijkelijk van den kunstenaar een geringere inspanning en arbeid dan het vervaardigen van een werk, waarin alles nog voort te brengen was. Bijgevolg werd de prijs daarvan veel lager gesteld. Daarenboven, zoo gauw het onderwerp eenigszins buiten de gegevens der traditie viel, moesten de iconographische gegevens verschaft worden door een geleerden klerk. De schilder moest dan het voorgeschreven programma ten uitvoer brengen en het beproeven om, door een nauwkeurig en zorgzaam observeeren van de minste details, er een schijn van echtheid aan te geven, waarvan de bekoring groot genoeg was om veel onhandigheden te doen vergeten. Hetzelfde gebeurde trouwens in technisch opzicht bij het getrouw of vrij copieeren van traditioneele onderwerpen.

Het realisme, dat voornamelijk de Vlaamsche schilderkunst eigen was en dat gedurende de 15de eeuw zulk een geweldigen invloed zou hebben op de heele Westersche kunst, heeft zijn eenige aanleiding in het temperament zelf der noordelijke volkeren, in hun geestesaanleg, die zoozeer geneigd is tot analyse en zoozeer het tegenovergestelde is van den synthetischen geest der zuidelijke rassen. Dit werd in den treure herhaald en ging gelden als een dogma. Doch met wijlen Henri Bouchot, den inrichter der tentoonstelling voor Fransche primitieven, is Emile Mâle opgekomen tegen de overdrijvingen en den geest van systematiseering van deze stelling. Emile Mâle beweerde in het theater de oorzaken ontdekt te hebben niet alleen van de nieuwe elementen in de beeldenleer, maar ook van de kunstverjonging, die zich het krachtigst openbaarde in een aandachtiger beschouwen van de natuur. Hij liet zich meesleepen door het eerste enthusiasme van het vinden

en overdreef de waarde ervan in niet geringe mate: „Het volstaat niet te erkennen dat de mysteries nieuwe voorstellingen hebben geleverd aan de kunst. Zij deden nog meer: zij hebben de kunst zelf gewijzigd, zij hebben den geest ervan vernieuwd. Dank zij de mysteries heeft de kunst der 15de eeuw zich meer gehecht aan de realiteit dan aan het symbool... Men was er dikwijls over verbaasd te zien, dat, in het begin der 15de eeuw, de godsdienstige kunst, die symbolisch was van aard, ineens realistisch werd. Men had de eer van deze wijziging willen toeschrijven aan het Vlaamsche genie. De waarheid is dat het theater voor het eerst de werkelijkheid onder het oog der kunstenaars bracht; wat zij tot dan toe slechts ten halve ontwaard hadden met hun verbeelding, zagen zij nu met hun eigen oogen. Voor het eerst hadden zij modellen en zij beproefden het, die te copiëeren." (1)

De stelling van E. Mâle, gesteund door teksten en photographische documenten, die er zeer overtuigend uitzien, had een buitengewonen bijval. Men wou nog wel blijven aannemen, dat de gekende schilderijen aan de Vlaamsche kunst den artistieken voorrang bleven toekennen gedurende de 15de eeuw benoorden de Alpen, maar uit documenten, wier onderlinge betrekkingen slechts schijnbaar zijn, trok men verkeerde conclusies, men ging de vernieuwing der Vlaamsche kunst niet meer toeschrijven aan de realistische strooming zelf, maar aan het gewijd theater.

Men verplaatste verder het centrum van de dramatische beweging in het middeleeuwsch Europa naar Frankrijk, naar Parijs, en zoo geraakte men ertoe — langs een omweg, die moeilijk gedoken bleef, maar het voordeel opleverde dat hij minder argwaan verwekte — de stelling te doen ingang vinden, dat het Fransch theater en niet het Vlaamsch realisme de Franco-vlaamsche kunst geschapen, of althans herschapen had.

Men had het daarbij over zuiver literaire invloeden, uitgaande van godvruchtige lectuur, en over visuëele invloeden, die werkzaam waren bij voorstellingen van gewijde drama's, en men twistte erover om te weten welke van die beide invloeden het krachtigst was geweest. Voor E. Mâle was geen twijfel mogelijk. Hij wist nauwkeurig den weg aan te duiden, dien deze factor van verjonging had doorloopen. Daar waren allereerst de Meditaties over het leven van Jezus-Christus van den pseudo-Bonaventura — een heerlijk boek, bestemd voor een kloosterlinge van de orde der H. Clara, dat meer tot het hart dan tot

(1) *Emile Mâle, L'art religieux en France à la fin du moyen âge.* Paris, Colin, 1908, p. 69.

den geest sprak en waarin de verbeelding telkens en telkens weer de geschiedenis aanvult. Deze predicatiën oefenden een onloochenbaren invloed uit op het geestelijk tooneel, en dit tooneel veroorzaakte op zijn beurt een evolutie in de iconographie door tot in het oneindige de voorstellingen uit het leven van Christus te vermenigvuldigen en door de nauwkeurigste details op te geven, die tevens eigenaardig schilderachtig en gemoedelijk waren. Daaruit nu ontstond de strooming van realisme, die de heele artistieke conceptie moest hervormen door meer verscheidenheid te brengen in de onderwerpen, meer menschelijke aandoening in de gevoelens en meer waarheid in de vertolking. Men lette echter te weinig op de oorspronkelijke vergissing in het stelsel van den heer Mâle: daarin worden met elkaar verward de verjonging in de iconographie en de artistieke vernieuwing.

Jacques Mesnil heeft dit duidelijk gemaakt in zijn mooie studie over *De Mysteries en de Plastische Kunsten* (¹), waarin hij, misschien niet zonder zenuwachtigheid, deze stelling aanviel, die bijna een algemeen aangenomen waarheid geworden was. De schrijver verwierp er den invloed van het tooneel op de Vlaamsche schilderkunst, zonder echter al de bewijzen aan te halen, die men in rechte van hem verwachten mocht. „Het tooneel, deze kunst levende van illusie, en van een grove illusie nogal, waartoe de toeschouwer zich wetens en willens moet overleveren om ze te ondergaan", kon naar zijn meening de artisten niet beïnvloeden. En ten einde den Franschen geleerde mat te zetten, ging hij invloeden opspeuren, die van de Italiaansche kunst kwamen, doch waarvan hij op zijn beurt het belang overdreef. Het zwakke punt in de studie van Jacques Mesnil ligt in het feit, dat hij niet genoeg rekenschap gehouden heeft met de groote ontwikkeling, die op het einde van de middeleeuwen, het wereldlijk en het geestelijk tooneel genomen hadden, vooral in de Nederlanden.

Men kan stellig hetzelfde verwijt niet toepassen op het gewetensvolle en rijkgedocumenteerde werk van Leo van Puyvelde over dit onderwerp.

Reeds in den winter 1910 had de schrijver in een voordracht te Mechelen deze zoo ingewikkelde kwestie behandeld. Den 19den Juni 1912 las hij in de Koninklijke Vlaamsche Academie een studie, waarin hij zijn stelling uitvoerig uiteenzette, maar in de beperkte ruimte van enkele tientallen bladzijden, moest nog de uitgebreide wetenschappelijke documentatie ontbreken, welke men vereischen mocht van hem,

(¹) *Onze Kunst*, April en Juni 1910, April en Mei 1911 (Deel XVII en XIX). Deze studie werd overgenomen in het werk: *L'Art au Nord et au Sud des Alpes à l'époque de la Renaissance*. Bruxelles, G. van Oest & Co. 1911.

die stand zou nemen tegenover een zoo uitvoerig werk als dat van Emile Mâle. Laten wij dadelijk zeggen dat het onderhavige werk ons de nauwkeurige en onweerlegbare, objectieve argumenten aanbrengt, die voor goed de gevolgtrekkingen van den Franschen geleerde moeten ontzenuwen.

Wij willen hier zeer beknopt onderzoeken welke elementen Leo van Puyvelde in dit zoo belangrijke vraagstuk aanbracht, zonder al de betwistbare en betwiste punten in de thesis van E. Mâle te ontleden of zelfs te vermelden. In zake iconographie zou elk geestelijk onderwerp bestudeerd moeten worden, aan de eene zijde de schilderijen, waarvan de datum bij benadering vast te stellen is, en aan de andere zijde de vertooningen van hetzelfde onderwerp op het tooneel. Leo van Puyvelde heeft deze moeielijke taak met veel critischen zin en nauwgezette objectiviteit ten uitvoer gebracht; het was er hem blijkbaar uitsluitend om te doen, het volle licht te werpen op het spannend problema van het ontstaan der Nederlandsche kunst.

We zullen hier niet uitweiden over het belangrijk aandeel dat de artisten uit het Noorden hadden op de ontwikkeling van de Franco-vlaamsche kunst in de tweede helft der 14de eeuw; maar ons bepalen bij enkele opmerkingen over de oorzaken van de zoo vlugge ontwikkeling van het realisme, die men al te gemakkelijk uitsluitend toegeschreven heeft aan het Vlaamsch temperament en die nu even gemakkelijk toegeschreven wordt aan het Fransch tooneel door Mâle en het steeds stijgend aantal van zijn volgelingen. Vele oorzaken liggen ten gronde aan het ontstaan en de verspreiding van dit Vlaamsch realisme, maar het middeleeuwsch theater was daaronder misschien de minst belangrijke; het kon op de kunst geen anderen dan een iconographischen invloed uitoefenen en volstrekt niet rechtstreeks op de naturalistische voorstelling en nog minder op de technische waarde inwerken. Maar, zal men zeggen, de nieuwe iconographie kwam ons uit Italië toe. Waarop Van Puyvelde terecht antwoordt dat de betrekkingen tusschen Italië en de noordelijke landen gedurende de 14de eeuw buitengewoon overdreven werden voorgesteld. Het is zeker niet te betwijfelen dat men hier en daar in Franco-vlaamsche werken Italiaansche invloeden kan nawijzen, wat betreft de compositie en zelfs het koloriet; maar dit geeft nog geenszins het recht om te veralgemeenen en om, zonder onwederlegbare bewijzen, aan te nemen dat deze overeenkomsten veelvuldig zijn. Wat de betrekkingen gedurende de 15de eeuw betreft, is er niets dat er op wijst in de voortbrengselen van de Vlaamsche primitieven; en dat is begrijpelijk, want zeer weinige van onze kun-

stenaars zijn naar Italië getrokken en daarenboven is de Italiaansche schilderkunst bijna uitsluitend op muren aangebracht en dus geenszins van aard om uitgevoerd te worden. De meeste van onze artisten moeten er dus mede onbekend gebleven zijn.

Het is al evenmin aan te nemen, dat de schilders de nieuwe iconographische gegevens zouden geput hebben in den tekst der godvruchtige boeken. De *Biblia Pauperum* en *Speculum Humanae Salvationis* konden zeker met nut geraadpleegd worden door de schilders, om er praefiguren van het Oud-Testament uit te halen, die als symbolen zouden gebruikt worden voor de gebeurtenissen van het Nieuw-Testament; maar er was geen denken aan dat die boeken hen verder konden inspireeren. Wel waren zij met teekeningen geïllustreerd, maar deze teekeningen waren van zulk een primitieven aard en zoo grof uitgevoerd, dat zij in niets dienstig konden zijn voor de Vlaamsche schilders.

De *Meditationes Vitae Christi* kunnen, ondanks hun karakter, slechts een zeer geringen invloed op de schilders uitgeoefend hebben. Zoo zijn er onderwerpen, die in dit boek zeer kortbondig beschreven worden, maar voor de kunstenaars van de 15de eeuw een uitverkoren thema uitmaken en, omgekeerd, zijn er gebeurtenissen, die niet of haast niet in de schilderkunst voorkomen en uitvoerig worden beschreven in de Meditationes. Overigens waren de meeste episoden, die in dit werk verhaald worden, naar Van Puyvelde bewijst, bij ons reeds verspreid door andere geschriften, vóór dat de Meditationes in Vlaanderen vertaald werden. De *Legenda Aurea* is eerder van theologischen aard en heeft een redeneerenden en kortbondigen stijl. Zij is nog onbelangwekkender als bron van inspiratie. Toch staat het vast dat deze godvruchtige boeken de geestelijke atmosfeer verwekten, waarin de schilders scheppen moesten.

Leo van Puyvelde is van meening, dat de inwerking van het tooneel veel krachtiger was op de kunstenaars, niet alleen omdat dit hun voor den geest riep episoden, zooals zij er ook op hunne paneelen te schilderen hadden, maar omdat het hun de voorstellingen ervan zelve onder de oogen bracht. De toenmalige artisten waren niet sceptisch gestemd, zij gaven zich over aan de conventie van het tooneel en ze waren vatbaarder voor indrukken dan de massa van de toeschouwers; ondanks hun talent, waren zij vergroeid met hun omgeving en zij ondergingen alle invloeden. Zij ontsnapten dan ook niet aan de algemeene emotie, die uitging van het dramatische karakter en de ontroerende kracht der geestelijke spelen. Het uitzicht van de episoden, zooals die voorgesteld werden op het tooneel, moest hen voor den

geest zweven gedurende het scheppen. Doch Mâle overdrijft waar hij verklaart dat het tooneel voor het eerst de werkelijkheid onder de oogen der artisten bracht.

Men mag niet vergeten dat het theater steeds een kunst is, die op de illusie berust en die, ondanks alles, van de werkelijkheid verwijderd is. De verbeelding van den kunstenaar moest echter bij de tooneelvoorstelling krachtiger werken dan bij het louter lezen in een boek. Aan een anderen kant, daar de oorspronkelijkheid niet een van de hoofdhoedanigheden van onze schilders der 15de eeuw was, — wij wezen er reeds op — is de navolging van een tooneelvoorstelling hun niet aan te rekenen als een gebrek. Wanneer zij hun bestellers wilden believen, wanneer zij wenschten er door begrepen te worden, dan was zekerlijk de beste taal die zij spreken konden die, welke het meest ingang kon vinden bij het volk; de taal van het tooneel, die iedereen tot tranen toe ontroeren kon. De tooneelvertooningen werden trouwens met uiterste zorg ingericht en de beweeglijkheid op het theater en de weelde, die er werd tentoongespreid, moesten ongetwijfeld een lust zijn voor het oog van den schilder. Het is daarenboven bewezen, dat theologen en klerken, die voor kunstenaars nieuwe iconographische ontwerpen moesten opmaken, dikwijls zelf de regisseurs van de liturgische en geestelijke spelen waren, en het is begrijpelijk dat zij de kunstenaars dikwijls zullen gewezen hebben op de tooneelvertooningen en hun dezelfde opstelling zullen voorgehouden hebben als zij in tableaux-vivants hadden ingericht.

Het tooneel kon des te meer inwerken op het gevoel en de verbeelding van de kunstenaars, daar deze trouwens in veelvuldige en talrijke betrekkingen stonden met de vertooningen. Vele kunstenaars speelden zelf mee en de meeste bemoeiden zich met de kleedij en het decor. En ongetwijfeld zullen vele altaarstukken met de passie van Christus, het leven van de H. Maagd, de mirakels en de martelie van een heilige, besteld zijn geworden door een gilde of een schenker, wanneer zij nog onder den diepen indruk waren van zulk een vertooning. Maar het omgekeerde was ook mogelijk en feitelijk kent men een geval van invloed van een schilderij op een tooneelvertooning: het *Lam Gods* van de gebroeders Van Eyck werd in 1458 op een openbaar plein te Gent figuurlijk voorgesteld. De *Fontein van het Levend Water* uit het Prado kon aldus wel ontstaan zijn, onder den invloed van zulk een tooneelkundigen invloed, die zelf een navolging was van een bekend schilderij.

Slechts zeer zelden werd een tooneelvoorstelling in haar geheel

nagevolgd. Leo van Puyvelde haalt twee gevallen aan. Eerst de schilderij van Pieter Balten, *Dorpskermis*, uit het Rijksmuseum te Amsterdam. Op een inderhaast opgetimmerd verhoog wordt een episode gespeeld uit het stuk *Een Cluyte van Playerwater*. Dit stuk is gevonden in het repertorium van het St. Lucasgilde te Antwerpen, waarvan Pieter Balten lid was. Men zou hier kunnen bijvoegen dat dit het eenige voorbeeld is van den invloed van een wereldsch spel op de Nederlandsche schilderkunst. Het tweede geval van rechtstreeksche navolging, doch ditmaal niet meer van een wereldsch spel, is te vinden in de schilderij van Gillis Mostaert den oude, *Passiespel op de markt te Antwerpen*, in het museum dier stad. Voor het overige bleef de invloed van het theater op de schilders beperkt bij suggestie. De kunstenaar onderging indrukken, die, gevoegd bij zijn persoonlijke concepties, aanleiding gaven tot iconographische wijzigingen. Men kan die veranderingen het gemakkelijkst bestudeeren door de voortbrengselen der Nederlandsche schilders nauwkeurig te onderzoeken, onderwerp voor onderwerp, om na te gaan welke détails ingevoerd werden, en welke wijzen van voorstellen er in voorkomen, die men niet terugvindt in de artistieke overlevering, maar wel opmerkt in het gelijktijdig geestelijk tooneel. Dit is een belangwekkend, maar zeer omvangrijk werk, waarvoor men moet bekend zijn èn met de geschiedenis der literatuur èn met de geschiedenis der kunst.

Leo van Puyvelde heeft dit gedaan voor de voornaamste gebeurtenissen uit het leven en de passie van Christus en uit het leven van de H. Maagd, en het zou zeer belangwekkend zijn hem in dit onderzoek te volgen.

Wij beperken ons tot enkele mededeelingen. Zoo is o. m. in de *Boodschap* het dragen van een scepter door een engel, dat men haast uitsluitend ziet op Vlaamsche paneelen, en het dragen van een brokaten koorkap waarschijnlijk nagevolgd naar dramatische vertooningen, waarbij een scepter in gebruik was — er zijn teksten die het bewijzen — en waarbij het natuurlijk was dat men uit een nabijgelegen sacristie de mooiste koorkap ontleende om er den hemelbode mede te bekleeden. In de *Geboorte* verschijnt de H. Maagd eerst liggende op een bed, maar gedurende de eerste helft der 15de eeuw wordt zij voorgesteld knielende vóor het Jezuskind, dat op stroo of op een hoek van haar mantel ten gronde ligt. Men merkt een gelijktijdige evolutie op in de tooneelvertooningen en misschien waren hierbij wederzijdsche invloeden werkzaam. Daarop volgt de *Aanbidding van de Herders*. De herders ontvingen de boodschap van Jezus' geboorte en ze wagen

het om den stal te naderen en ook om er binnen te treden, ten einde het goddelijk Kind te aanbidden. Deze laatste scene werd nochtans vrij laat voorgesteld zoowel op het tooneel als in de schilderkunst. In de kunst is de *Aanbidding der Koningen* veel vroeger behandeld dan die der Herders. De rijk uitgedoste stoeten, die in hetzelfde tijdstip, de straten der Vlaamsche en Italiaansche steden begonnen te doortrekken, gaven aanleiding om bij het schilderen van dit onderwerp een weergâlooze weelde ten toon te spreiden. De *Ontmoeting van de drie Koningen* komende uit het verre Oosten, zooals die weergegeven wordt door de gebroeders Van Limburg in het Getijdenboek van Chantilly, is van jongeren datum en werd waarschijnlijk door schilders eerst gezien in een van de talrijke vertooningen, die daarvan plaats grepen in de kerken zelf. Later nog verscheen onder deze Koningen een moor; deze ethnische verscheidenheid, die algemeen ingang kreeg in de Nederlandsche kunst, schijnt men alleen door het tooneel te kunnen verklaren. In dit opzicht blijkt ons van een overtuigend belang een gebeeldhouwde figuur, in een van de wimbergen aan de St.-Janskerk te 's-Hertogenbosch. De moorkoning draagt er een masker in de hand, dat hij in het mysteriespel moet gebruikt hebben. Blijkbaar heeft de kunstenaar hier argeloos gecopiëerd wat hij gezien had; de navolging is zelfs slaafsch, en dit is begrijpelijk daar de beeldhouwer niet als de schilder den moorkoning kenbaar kon maken door de kleur van zijn huid. In de Nederlandsche voorstellingen van de *Opdracht in den Tempel* is het gemeenlijk de H. Maagd, die Jezus offert en de grijsaard Simeon staat met de armen uitgestrekt om het Kind in ontvangst te nemen. Op dezelfde wijze moet ook de gebeurtenis voorgesteld zijn in de geestelijke spelen van de Nederlanden. Reeds op het einde van de 14de eeuw, en misschien zelfs vroeger. Hier heeft een geestelijk spel, vertoond te Deventer tusschen 1390 en 1400 veel beteekenis. Intusschen bleef de Italiaansche kunst getrouw aan de Byzantijnsche voorstelling, waarin het Christuskind zichzelf offert of door den aartspriester opgedragen wordt.

De episoden uit het openbaar leven van Christus werden slechts zelden geschilderd door de Nederlandsche meesters der 15de eeuw. En nu is het opmerkelijk dat ook het tooneel deze onderwerpen verzuimde. Alléén verschijnt soms in de Nederlandsche kunst vóór dien tijd *Maria Magdalena bij Simon den melaatsche*, en de *Verrijzenis van Lazarus*, episoden die men juist weervindt in het Maastrichtsch Paaschspel. Uit dit slechts gedeeltelijk bewaarde spel kan men opmaken dat men in de tweede helft der 14de eeuw in het Oosten der Neder-

landen de geheele passie van den Zaligmaker voorstelde in een reeks van tafereelen, die begint met de triomfantelijke intrede in Jeruzalem. Gedurende de 15de eeuw waren hoe langer hoe meer leeken bij de geestelijke voorstellingen de priesters behulpzaam; zij drongen deze allengerhand weg, tot de spelen uitsluitend door leeken vertoond werden.

De bijval van de vertooningen was in de Nederlanden zeer groot. Ongelukkig zijn ons weinig teksten overgebleven en is men zelfs verplicht zijn toevlucht te nemen tot gevolgtrekkingen, die Mâle haalt uit de Passie van Jean Michel. Dit is een spijtige noodzakelijkheid, want dit spel werd voor het eerst vertoond in 1468, terwijl Jean Fouquet, die er den invloed van zou ondergaan hebben volgens Mâle, reeds stierf in 1480. Maar Jean Michel kan ongetwijfeld overgenomen hebben wat anderen vóór hem geschreven hadden en Jean Fouquet zal aan dezelfde bronnen hebben geput.

(Slot volgt.) CAMILLE POUPEYE.

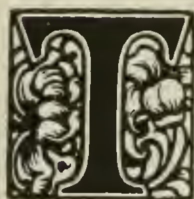




KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: AMSTERDAM :-:



ENTOONSTELLING VAN OORLOGS PRENTKUNST. STEDELIJK MUSEUM. Me dunkt, dat men met deze tentoonstelling had behooren te wachten tot ná den oorlog. In 't bijzonder, omdat zij bestemd is in de eerste plaats voor de leden van *Kunst aan 't Volk*. Dit oordeel steunt op zuiver aesthetische gronden. Juist in de Caricatuur heeft de gewaagde vermenging plaats van *kunstschoonheid* en *belang*, welke het aesthetische oordeel in gevaar brengt, dat immers zijn psychologischen grond vindt in een... belangeloos welbehagen. Hier schijnt het juist andersom te zijn, doch ook hier bedriegt de schijn. Want niet de hevigheid van den hartstocht, aangewakkerd door de driften van ontelbare gelijkgestemden, is het criterium der kunstwaarde; maar de ideëele beteekenis van gevoelsinhoud in een haar adaequaten vorm van verbeelding. En dan blijkt alle belang *bijkomstig*. Het aesthetisch welbehagen in een teekening van Forain of Steinlen, van Gulbranson of Heine, gaat bóven de verschrikkingen van den oorlog uit en reikt in de ideëele spheer, in een geestelijk verhoogde stemming.

De retrospectieve tentoonstelling van oude oorlogsprentkunst, hier mede aanwezig, is in deze zoo leerrijk: de hartstocht om het tijdelijke belang is gebluscht en men waardeert slechts het hoogstaande der caricatureele kunstschoonheid b.v. van een Daumier en Rethel. Waar men van belangen mocht willen gewagen, bedenke men, dat deze zijn opgeheven in het algemeen-menschelijke. Dat is het verheven adelsmerk der kunst: de lagere particuliere driften beneden zich latend, verheft zij zich en verwijlt zij in de hoogere stemmingen van het algemeen-menschelijke. Hoe weinig is van het verleden der caricatuur overgebleven, wat ons nog bevredigt? Nu is 't évenwel opmerkelijk, dat juist de Caricatuur een kunstsoort is, die over 't algemeen zeer is vooruitgegaan, wellicht in onzen verwarden tijd een hoogtepunt bereikt. Wij kunnen hier niet verder ingaan op het aesthetische wezen der Caricatuur, waar wij haar verschijnselen overzichtelijk hebben te memoreeren.

Niet alles wat tot de oorlogs prentkunst behoort is caricatuur. Zuiver tragische elementen overheerschen soms geheel Vaak is de goddelijke of demonische 'eironeia' verre te zoeken. Hier is de ironie ijzig koud, daar weer schroeit en zengt zij alle gevoel van menschelijkheid. Hier is zij klein en enghartig en daalt zij tot het laag comische, ginds breidt zij zich wijd uit en stijgt zij tot den hoogsten humor.

Forain is steeds de gevoelige teekenaar van het tot fijnen humor opgebeurd tragische, gelijk Steinlen de volkshumor door het tragische heen romantisch schildert. Vol gevoel is de Fransche caricatuur, vaak zelfs bedenkelijk overgevoelig, doch in Willette, Ibels, Marcel Block heeft zij telkens iets ontroerends.

Wat is daar naast de Amerikaansche en Engelsche caricatuur kil, als een intellectueel spel, een comisch vermaak, van zelfgenoegzame *opmerkers*. Anders zoo rijk aan knappe

teekenaars, schijnt het of Engeland in de caricatuur van heden arm aan gevoel en geest is. Slechts BRANGWYN's groote prenten brengen een eenigszins romantischen gloed. Naast de schitterende Fransche teekeningen is de aesthetische teleurstelling niet goed te verkroppen. De Amerikaan MIROR mag ik intusschen niet vergeten te vermelden.

Evenwel kan het aesthetische gevoel weer hoogtij vieren ten aanzien van een GULBRANSON. Wat een felle werkelijkheidszin, doch tevens wat macht van verbeelding! Sterk, hooghartig, hevig emotioneel, maar krachtig beheerscht. Daarnevens wordt zelfs SCHULZ te weekhartig, die anders wat gevoelswaarde betreft met de Franschen overeenstemt, terwijl THÖNY's zorgvol teekenwerk weer aan 't Engelsche doet denken. Noemen wij nog HEINE, BRUNO PAUL en PETERSEN.

Het zal geen uitleg behoeven, dat de Belgische teekenaars schaars vertegenwoordigd zijn. Eervol vermeld mogen worden VAN RAEMSDONCK, in zijn overdadige teekenlust steeds belangwekkend, en HENRY DE GROUX met een tragisch oorlogstafereel. MONCASSEL is comisch zonder diepte van gevoel.

Even weinig behoeft het betoog dat de Nederlandsche afdeeling vrij volledig is. HAHN is de caricaturist op zijn zuiverst. De ironie is fel en treft onverbiddelijk, de gevoelsinhoud is weloverwogen en het geestelijk gehalte zuiver. Daarnaast wordt RAEMAEKERS onvast en lawaaierig, hoewel hij toch zeer belangwekkend is. Een fijner, edeler, geest is BAUER, die echter te veel romantisch *schilder* is (ook in zijn etsen) om een echt caricaturist te kunnen zijn. Karakteristieke teekenaars zijn WILLY SLUYTER en PIET VAN DER HEM. Vermeld mogen nog worden GRAUS, JORDAAN, PONSTIJN, JAN SLUYTERS en VISSER.



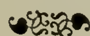
FRANS LANGEVELD EN W. B. THOLEN. LARENSCHE KUNSTHANDEL. De schilderijen van LANGEVELD en de etsen van THOLEN behooren als historisch-aesthetische kunstsoort tot den na-bloei der groote Haagsche landschapskunst. Zeer sterk krijgt men deze overtuiging b.v. staande voor het groote landschap *Polder* (11), zoo nauw verwant is het met de landschapskunst van JACOB MARIS, — verwant zeg ik, want deze kunst is oorspronkelijk en zit in 't bloed. Er zijn andere landschappen, even eigen, doch waarbij men onwillekeurig den naam WILLEM MARIS op de lippen krijgt. Het is nu eenmaal zoo: het genie drukt zijn stempel op den tijd en zelfs sterke talenten ondergaan den indruk onuitwischbaar, omdat zij immers van nature, van aanleg, niet anders kunnen dan zich in verwanten geest te openbaren. Tenzij men, met een onnatuurlijken ruk en alle traditie verscheurend, zich aan futurisme te buiten gaat of zich cubistisch geweld aan doet. Om zich dan uit die schipbreuk te redden moet men wel heel sterk zijn, — verreweg de meesten zijn voor de haaien.

Een na-bloei der Haagsche kunst. En daarbij schijnt het, dat de nieuwe en nieuwste kunstrichtingen het geloof aan de traditie en zelfs aan eigen kunst en schoonheid zoo benadeelen, dat niet meer kan worden geschilderd met die gloed en overtuiging, die de grootsche werken der Marissen deed ontstaan. Zoo is ten deele het middelmatige van vele stukken van LANGEVELD te verklaren. Evenwel, met zijn *Winteravonden* (9 en 26), *Wolkeffect* (20) (Willem Maris-achtig), *Herfstweide* (25), *De Molen* (Jaap Maris-achtig) en vooral, behalve de reeds vermelde *Polder*, met de groote schilderij *Paarden in de sneeuw*, reikt hij ver boven het gemiddelde tot de hoogte, waarop het een genot is de zuiver Hollandsche kunst duurzaam te mogen aanschouwen. In het laatste werk, waarin de paarden van woonwagens (in de verte van winterschemer even zichtbaar) in een drom staan te soezen, is een tragisch gevoel gemengd, dat verlangen doet van dezen schilder meer werk te zien van zulke hooge stemming.

De etsen van THOLEN, — wie zijn schilderwerk kent en bewondert, vindt hier dezelfde schoonheid terug, in een rijke verscheidenheid van natuurgevalletjes, te land en te water, nu en dan verlucht door figuurtjes. Een schijntje romantiek verhoogt soms de in den regel gevoelig-naturalistisch geteekende landschapjes.

Een tentoonstelling, die onvermengde kunstvreugde geeft.

D. B.





:-: DEN HAAG :-:



OLLANDSCHE KUNSTENAARSKRING. In het voorbericht van den catalogus der tentoonstelling van den Hollandschen Kunstenaarskring in Pulchri Studio staat, dat het streven van deze vereeniging beoogt, aandacht te vragen voor de uitingen van de hedendaagsche Hollandsche schilder- en beeldhouwkunst.

De Kring tracht dit te bereiken door het arrangeeren van tentoonstellingen van werken van zijne leden en van uitgenoodigden. De eerste expositie had in April te Amsterdam plaats, voor de tweede was Den Haag gekozen. Beide gaven een vrij goed beeld van wat er in de schilderswereld omgaat, sinds de Haagsche school is uitgebloeid en Vincent van Gogh stierf.

Op de Haagsche tentoonstelling waren wel zoo wat alle richtingen vertegenwoordigd. Te beginnen met Isaac Israëls, als vertegenwoordiger van het impressionisme, dat in het naturalisme der Barbizon school zijn ontstaan vond.

Hem verwant zijn: Maks in het grove, decoratieve, wat in zijn „Wandeling' tot een krachtige uiting komt; Pollones, minder verfijnd dan Israëls, die in zijn „Jordaan" van een verlangen naar forschheid, van een groot zien der figuren blijk geeft.

Een impressionist, die naar het expressionisme neigt, is Van der Hem. Hij verbluft in zijn stiergevechten door den durf en het gemak waarmee hij zulk een moeilijk onderwerp entameert. Het is of er voor dezen teekenaar geen moeilijkheden van vorm en actie bestaan, zoo gemakkelijk en vlot loopen de figuren hem uit de hand. Ook hier is weder dat groote gevaar, hetwelk alle virtuosen niet kunnen ontloopen, van te veel aan de oppervlakte te blijven, door gemis aan innerlijkheid, aan verdieping.

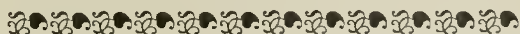
Bij zijn vrouwenbeeltenis is dat niet het geval. Hier is de psyche van deze onbewogen, koude, onmeedogenlooze natuur gepeild en voelbaar gemaakt in een vast omlijnd, strak geteekend portret, waar niets te veel en niets te weinig werd gegeven.

Onder de luministen vinden we er van diverse pluimage.

Heel zuiver wetenschappelijk divisionistisch als Seurat is er niemand. Hart Nibbrig is de meest zuivere in de leer in zijn landschappen uit Zeeland en Blaricum, waar echter nog gebroken kleuren werden aangewend. Zeer na staan hem Wolter en van Blaaderen, die meer tot de impressionisten behooren. Zij pointilleeren weinig, slechts om trilling te geven en doen dit, niet volgens een formule, maar waar dit in hun kraam te pas komt. Zij trachten evenals Breitenstein zoo sterk mogelijk de illusie van de buiten-atmospheer te geven. Een, die wel eens zuiver wetenschappelijk pointilleerde, Toorop, is hier aanwezig met een mystisch, symbolisch werk, „de Goddelijke liefdegang" en een fijn lineair portret, terwijl zijn eigen beeltenis een zoeken naar vereenvoudiging in de plastiek openbaart.

Ditzelfde tracht ook Gestel te doen op cubistische wijze in het portret van Rensburg, hetwelk een zekere futuristische beweeglijkheid bezit, evenals de beeltenis van een jong meisje met een achtergrond van bloemen. Zuiver decoratief doen zijn landschappen uit Mallorca aan en zijn bloemenarrangementen met hun caleidoscopische, vlinderige kleursegmenten, waarvan een zekere grootheid uitgaat, die wel een zeer eigen karakter bezit. Futuristisch is ook Sluyters in zijn sensaties van landschappen uit Staphorst, die door de fijne kleurscala's van een uiterste gevoeligheid blijk geven.

Mevrouw Fernhout—Toorop zond decoratieve werken. Wiegman's landschappen zijn naar den smaak van Matisse, die de natuur weergeven wil met het hart van een kind, onbevangen, niet beïnvloed. Van Colnot en Schwartz valt nog niet veel te zeggen. Zijl was niet naar waarde vertegenwoordigd met zijn ploegende ossen.



CAMILLE LAMBERT EN RENÉ BOSIERS In het Noordeinde hebben de Heeren De Graef en Kennes, die dezen zomer onder het Palace-Hôtel zoovele exposities hebben gehouden van Belgische kunst, den Kunstkring Hollando-

Belge opgericht. Met steun van de Belgische regeering is het hun gelukt een gelegenheid te openen, waar de, door den oorlog tot armoede gebrachte, Vlaamsche en Waalsche kunstenaars hunne werken kunnen verkoopen. Dat ook Hollandsche artisten niet zullen worden vergeten doet de naam vermoeden. In een reeks vertrekken, die er keurig ingericht uitzien, zijn voor de opening van deze zaak de werken opgehangen van twee Belgische kunstenaars, van Camille Lambert en René Bosiers.

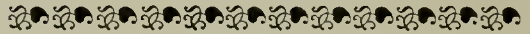
De eerste is Waal. Hij werd te Arlon geboren en studeerde eerst voor de muziek, later aan de academies van Luik en van Antwerpen. De tweede is Vlaming, een geboren Antwerpenaar, die eveneens in de Scheldestad zijne opleiding genoot, en wel in denzelfden tijd als Lambert. Het zijn studiemakkers. Dat is echter het eenige, wat zij gemeen hebben, want hunne werken vertoonen wel het sterkste contrast, dat men zich denken kan.

Lambert is de rasschilder, die de schitterende buitenkant der dingen bemint, die, als een virtuoos, van het heerlijke der natuur in zijn doeken kondschap doet. Het is de zee, welke hem het meeste aantrekt, niet den oceaan met zijn zeilschepen en mailbooten, maar het strand, en wel dat van Ostende. Het mondaine gedoe van de badplaats: het wandelen op den pier, het zitten in de café's, het baden het meest, hebben hem de onderwerpen geleverd voor zijne schilderijen.

In vroolijke, prettige doeken geeft hij het deinen van de golven en de schuimende branding weer, waarin zich de baders en baadsters bewegen in de fleurige tricots, met hun lenige, slanke lijven, waarop de zon duizenden van reflexen toovert. Het is hem te doen om het spel van licht en schaduw, om de bewegingen van het lichaam buiten weer te geven, zonder eenige obscène bijgedachte, zoo natuurlijk mogelijk.

Soms worden zijne doeken wel eens te mooi, te fraai, komt er een te veel aan klenrigheid, waardoor een banale prent ontstaat. Maar in het algemeen weet hij dezen klip te ontzeilen, en ons de emotie te schenken van het heerlijke strandleven op een zomerschen dag, met blauwe lucht en lichtende wolken.

Bosiers is een geheel andere natuur. Hij is een droomer, die de achterbuurten van Antwerpen kent, de stille pleintjes bezoekt, wanneer niemand daar is, die zich ingeleefd heeft in de oude slopjes en steegjes, die de verschoten oude muurtjes en daakjes bemint, en heel simpel de charme daarvan weet mee te deelen in gevoelige schilderijtjes, waarin hij met kleine zetjes van zijn stedenschoon vertelt.



STEUNTENTOONSTELLINGEN. ❧ De Haagsche Kunstkring en Pulchri Studio wedijveren in het houden van steuntentoonstellingen. Nauwelijks is de eene gesloten of de volgende opent reeds weder.

In den Haagschen Kunstkring zijn het telkens twee leden, die door een grootere inzending een hoofdgroep vormen, in Pulchri doet dit slechts een kunstenaar. Frans Slager en W. J. Dingemans toonen in den Kunstkring hun laatste prestaties, de eerste door fijntonige kathedraalfragmenten bij sneeuw, de tweede door wat hij in Rotterdam op de kaden voor pitoresks ontmoette. Behalve deze vlot getoetste studies zond hij een enkel schilderij, boeren aan het opladen van een hooiwagen en enkele etsen uit vroeger tijd. De algemeene indruk is, dat deze kunstenaar zich gemakkelijker, petillanter weet te uiten dan vroeger, dat zijn kleur weliger is geworden.

In Pulchri zijn het vooral De Rouville en Schäfer, die bijzonder voor den dag komen. De eerste vormt de hoofdgroep met een massa schetsen en aanzetjes, waarin de zoekende geest tot uiting kwam, en waar het directe van den impuls de aandacht weet te boeien.

Romanticus is Schäfer in zijn dansende meisjes. Uit dit werk blijkt dat een eigen opvatting zich langzamerhand bij dezen kunstenaar heeft gevormd. Moulijn is als gewoonlijk zwak van uitdrukking, doch origineel van opvatting. Mension is breeder geworden in zijn dieren, Roelofs wat oppervlakkig, maar goed van karakter in zijn bloemen, terwijl Mej. Robert Janssen nog steeds blijk geeft den invloed van Luyten niet geheel ontgroeid te zijn.



EERETENTOONSTELLING H. W. MESDAG. Als er van een schilder tentoonstellingen zijn gehouden, dan is het van Mesdag.

Bij alle mogelijke gelegenheden, was hij 70 jaar oud geworden of zooveel jaar getrouwd, werd er een eeretentoonstelling van zijne werken gehouden, waarop, noodzakelijkerwijs, steeds ongeveer dezelfde werken te zien waren. Er kan van dezen kunstenaar dan ook niet worden getuigd, dat hij onbekend bleef, dat hij zijn licht onder de korenmaat liet schijnen, integendeel zijn werk werd ons eerder opgedrongen, hing steeds op de beste plaatsen en maakte ons daardoor ongevoelig er voor. Toujours perdrix, etc.

Vandaar dat zoo langzamerhand een zekere onverschilligheid was ontstaan voor het werk van Mesdag. Men enthousiasmeerde zich er niet meer voor, liep het voorbij.

Zoo kan door te veel exposeeren, juist het tegenovergestelde worden bereikt, wat bedoeld wordt. Het gaat met schilderijen al net als met de natuur. Zijt gij lang buiten geweest, dan gaan de bekoorlijkheden van het landschap u in 't laatst voorbij en wordt ge ongevoelig voor al het schoons dat het buitenleven biedt.

Eerst een tijd in een stad doorgebracht opent u weder de oogen Zoo ging het ons ook bij het zien van het werk van Mesdag.

Doordat deze in de laatste jaren door een zielsziekte niet meer in staat was aan het openbare leven deel te nemen, zag men zijne werken minder.

Nu worden we in eens geplaatst voor een gansche zaal vol van zijn zeeën, in verschillende perioden vervaardigd, en krijgen we den indruk, dat Mesdag toch een, in de laatste jaren, onderschatte persoonlijkheid was, die de zee in al haar majesteit, in al haar grootsche oneindigheid, in haar verschrikkelijke kracht liefhad en uit te beelden vermocht. Zijn sympathieën gingen naar de Barbizonners, hij voelde zich aan hen coloristisch verwant, maar een slaafsch volger van hun school werd hij niet.

Zijn krachtige persoonlijkheid verzette zich daartegen, en wist een eigen weg te vinden, waarvan hij nooit afweek. Aan de zee had hij zijn hart verpand. Zijn geheele leven is hij haar trouw gebleven, heeft op breede, stoere wijze, onvermoeid en onverzettelijk, steeds haar lof verkondigd, haar gemaakt tot iets van zich zelf, tot de zee van Mesdag.



COLLECTIE LEURING. De collectie Leuring in Pulchri Studio tentoongesteld, draagt een apart karakter. Ontstaan in de laatste vijf en twintig jaar is er niets onder te vinden van datgene, wat de roem der Haagsche school uitmaakte. Het is alsof deze voor den kunstzinnigen dokter niet bestond.

Van hen, die zich tegen deze school verzetten en naar nieuwe wegen zochten, van de meer intellectueelen, zijn hier werken te vinden.

Thorn Prikker en Toorop domineeren. De eerste vormt met landschapschilderijen en symbolische voorstellingen een heele groep. Dat het neo-impressionisme niet ongemerkt aan hem voorbij is gegaan, blijkt uit de manier, waarop hij zijn verschillende landschappen voordraagt. Met primaire kleuren en op een half stippel-, half streep-manier tracht hij het trillen van het licht weer te geven.

De Rose † Croix van Sar Péledan gaf steun aan een hang naar het mysticisme: de vage, symbolische aanduidingen ontstonden, waarin het meest essentieele van zijn talent, het decoratieve element sterk op den voorgrond komt.

Dit decoratieve, later zou hij dit in zijn bekende glasramen uit Hagen ontplooien, zit in al zijn werken; in de roode koolvelden niet het minst, waar de vorm en de kleur tot bloemige kleur-arrangementen aanleiding gaven. Van Toorop bezit Dr. Leuring het bekende intérieur met den rooden achtergrond waar de vroeg-Renaissance hem tot een graciele lineaire compositie inspireerde, vol teedere aandoeningen.

Behalve dit werk zijn er nog vele luchtige krabbels van dezen kunstenaar, fijne etsjes en potloodteekeningen, invallende gedachten, even aan het papier toevertrouwd.

Voor de rest bestaat deze collectie uit werken van De Groux, vluchtende menschenkudden, waaraan de werken van Gestel doen denken,

van den decadenten, maar psychologisch toch zoo scherpen Lautrec, van Vincent van Gogh, een intérieur, van Redon, Rivière, van Steinlen katten en hanen, en van Haverman, terwijl onder de jongeren, Dupont, Vaes, Baseleer, Senf en Derksen van Angeren naar waarde zijn vertegenwoordigd. Jongkind en Meunier vormen de brug tot een vorige generatie.

G. D. GRATAMA.



:-: HAARLEM :-:



UNSTHANDEL DE BOIS. In dezen Haarlemschen Kunsthandel is voortdurend zwart-en-wit kunst te zien. Thans is er een zaaltje gevuld met het in Holland weinig bekende werk van Käthe Kollwitz. Het heeft tot onderwerp proletarische nood en in 't algemeen het leven van arme menschen. Voor werk ontsproten aan Duitschen geest is dit van Käthe Kollwitz heel goed. Doorgaans is de kunst van Duitschers te onderkennen aan een afwezigheid van luchtig gemak, aan alle geniale lichtzinnigheid. En zelfs in dit zeer verdienstelijke etswerk is er een nadrukkelijkheid, die op 't randje is van te schaden. Wanneer men een teekenaar als Forain in zijn aandoenlijken eenvoud zich denkt naast deze Duitsche, springt vanzelf het verschil tusschen de twee in 't oog. Käthe Kollwitz heeft met bepaalde opzettelijkheid noodtoestanden bloot gelegd. Een dood of stervend kind met de kenteekenen van rachitis, keert telkens terug in de verschillende voorstellingen, welke als het ware verbonden zijn door de eenvormigheid der misère. Een troostelooze versuffing bevangt de lijders in Käthe Kollwitz' etsen: er is geen licht, geen zon, geen genade — slechts deze van den dood.

Er is een propagandistische kant aan deze kunst en dit is er het: te veel in, dat altijd schaadt. Al deze menschen lijken op zelfmoord te broeden. In plaats daarvan brengen zij, getuige deze platen, veel kinderen voort.

Dit wat den inhoud betreft; de uitvoering treft meermalen door een fluweelen tonaliteit.

ALBERTINE DRAAYER—DE HAAS.

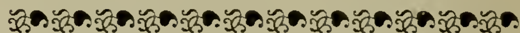


:-: ROTTERDAM :-:



UNSTKRING. Van Jan Sluiters heeft men de zeer groote zaal van den Kring met kunstwerken kunnen vol hangen. En zelfs is er alweer veel nieuwe arbeid van den allerlaatsten tijd bij. Nog wel zijn hier enkele van Sluiters' kinderportretten doch verscheidene dier uitnemende proeven van talent worden hier noode gemist. Een aanwinst is een modern damesportret en een studie naar het levensgroote portret van rechtop staande vrouw. Beide damesportretten van Sluiters zijn met de beide kinderportretten tot het beste te rekenen van wat de schilder voortbracht. Het aanbrengen der kleur is hierin geheel beheerscht door des schilders wil tot suggestie. Doch suggestie, die geleid wordt door het besef van allerlei algemeen erkends ten opzichte van lijn en kleur. Het futurisme en cubisme gaan hierbuiten. Vandaar dat uitingen van deze kunstsoort alleen door de scheppers ervan worden verstaan (of niet verstaan).

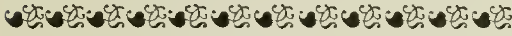
Jan Sluiters heeft bij al zijn knappe kunstproeven ook de mode van het futurisme willen bijhouden. En daarvan geeft hij eenige verwarrende stalen, die de tentoonstelling als totaal-indruk door hun onbeduidendheid echter niet hinderen Want zelfs boeien door hun buitensporigheid, doen zij niet.



KUNSTHANDEL DE PROTECTOR Dankmeyer, de onverbeterlijke, blijft zijn onstuimige landschappen, n'en déplaise jarenlange waarschuwingen der kritiek, maar steeds getrouw. Blijkbaar kan deze vogel niet anders zingen dan hij nu eenmaal doet en hebben wij, zijn hoorders, slechts dankbaar te zijn voor die niet vele momenten, waarop hij zijn stem wat stiller inzet, wat zuiverder en meer innerlijk bewogen. Zoo heeft hij van de grauwe rivier verteld, die langs het historisch oude Vianen loopt en van enkele stille hoekjes in ons land is de poëzie tot hem doorgedrongen. Het is dan, of de schoonheid van het land

hem heeft overrompeld, daar de schilder zijn vrijmoedige hartstochtelijkheid vergat en slechts zijn wezen voor de schoonheid van dit land opende. In enkele doeken dus is Dankmeyer werkelijk groot door een innerlijk waarnemen. Waar hij in onbesuisden overmoed grove, niet geestelijke, noch coloristische schilderijen maakt is hij wel waarlijk onbelangrijk.

ALBERTINE DRAAYER – DE HAAS.



KUNSTHANDEL OLDENZEEL. ❧ Lijdt Bernard Canter aan grootheidswaanzin of wil hij een loopje nemen met het publiek? Deze tentoonstelling is niet anders te beschouwen dan als uiting van zelfverblinding of handige truc. Een voorbeeld. — In een erbarmelijk slecht geteekend vaasje staat een bloem. Het onnoozele krijtteekeningetje vermeent althans een bloem voor te stellen. Dit teekeningetje heet: de erftante. Meen niet, dat hier gegeven werd een kostelijk vaasje, waarin wel bewaard, een kostelijk geachte bloem leeft. Welneen, hetzelfde vaasje keert telkens weer met een soortgelijk krabbeltje terug. Dan lezen we beurtelings, dat het de kuischheid is of de zinnelijkheid enzoovoort. De erftante en de hetaere verschillen niet noemenswaard. Doch wat maalt hierom Canter. Hij schijnt te willen sollen met ons en met de kunst. Hij doet dit echter te tastbaar en zonder geest. En daarmede is ook zelfs deze verdienste aan dit werk ontzegd. Hoeveel hooger toch, denkt men wel eens, staat de werkman, die zijn eerlijke arbeidsuren besteedt met den handenarbeid om deze lijsten met werken erin te versjouwen en te verhangen, dan de kunstenaar, die zulk schilderwerk produceert. W. J.

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

ANDELINGEN MET REMBRANDT IN EN OM AMSTERDAM ❧ DOOR FRITS LUGT ❧ AMSTERDAM, P. N. VAN KAMPEN & ZOON, 1915 ❧ PRIJS: fl. 8. – ❧ Het is voorzeker geen geringe verdienste, om over een meester als Rembrandt een onderhoudend boek te schrijven, dat overvloeit van nieuwe en onverwachte gegevens. Deze verdienste verwierf zich de Heer Frits Lugt. De zoo vaak besproken, beschreven en gecatalogiseerde teekeningen van den kunstenaar heeft hij nog eens met een frisch oog aangekeken, en, toegerust met een degelijke kennis der Amsterdamsche topografie, heeft hij een groot aantal daarvan weten te localiseeren. Zijne vondsten heeft hij gerangschikt in vier „wandelingen" binnen en buiten de stad, waarbij hij den lezer de plaatsen toont, waar Rembrandt heeft geteekend, en waarbij hij gelegenheid vindt tal van herinneringen uit de geschiedenis van den meester en zijne tijdgenooten op te halen. Hij heeft daarmee degelijk en nuttig werk verricht; zeker wordt onze kijk op Rembrandt en ons inzicht in zijne kunst niet gewijzigd, omdat we weten dat déze krabbel ontstaan is aan den Amstel, en géne aan den Diemerdijk; maar wel wordt onze omgang met den meester er vertrouwelijker door en de gedocumenteerde conclusie van het werk: dat Rembrandt de bescheiden motieven zijner teekeningen in zijn naaste omgeving zocht en vond, is niet slechts voor Rembrandt zelf, maar ook voor de esthetiek in het algemeen van gewicht.

Misschien weerstaat de schrijver niet overal genoegzaam aan de verleiding, om maar alle gegevens, citaten en anecdoten die hem ten dienste stonden er bij te halen, al is het verband met zijn onderwerp soms wat ver te zoeken; en om het geheel met literair bijwerk van niet steeds even goeden smaak te overwoekeren; maar deze pekelzonden heeft hij gemeen met meer illustere historici onzer nationale schilderkunst, om maar een van Mander of een Houbraken te noemen.

Een honderdtal uitstekende, deels onuitgegeven reproducties versieren het boek; daaronder een groote afbeelding van een weinig bekenden en hoogst belangrijken plattegrond van Amsterdam, die de auteur in de Universiteits-bibliotheek te Leiden opdolf.

Na enkele maanden was een herdruk van dit verdienstelijke werk noodzakelijk. In dezen tijd, waarin kunstbelangen zoozeer op den achtergrond gedrongen zijn, een alleszins verheugend verschijnsel. B.

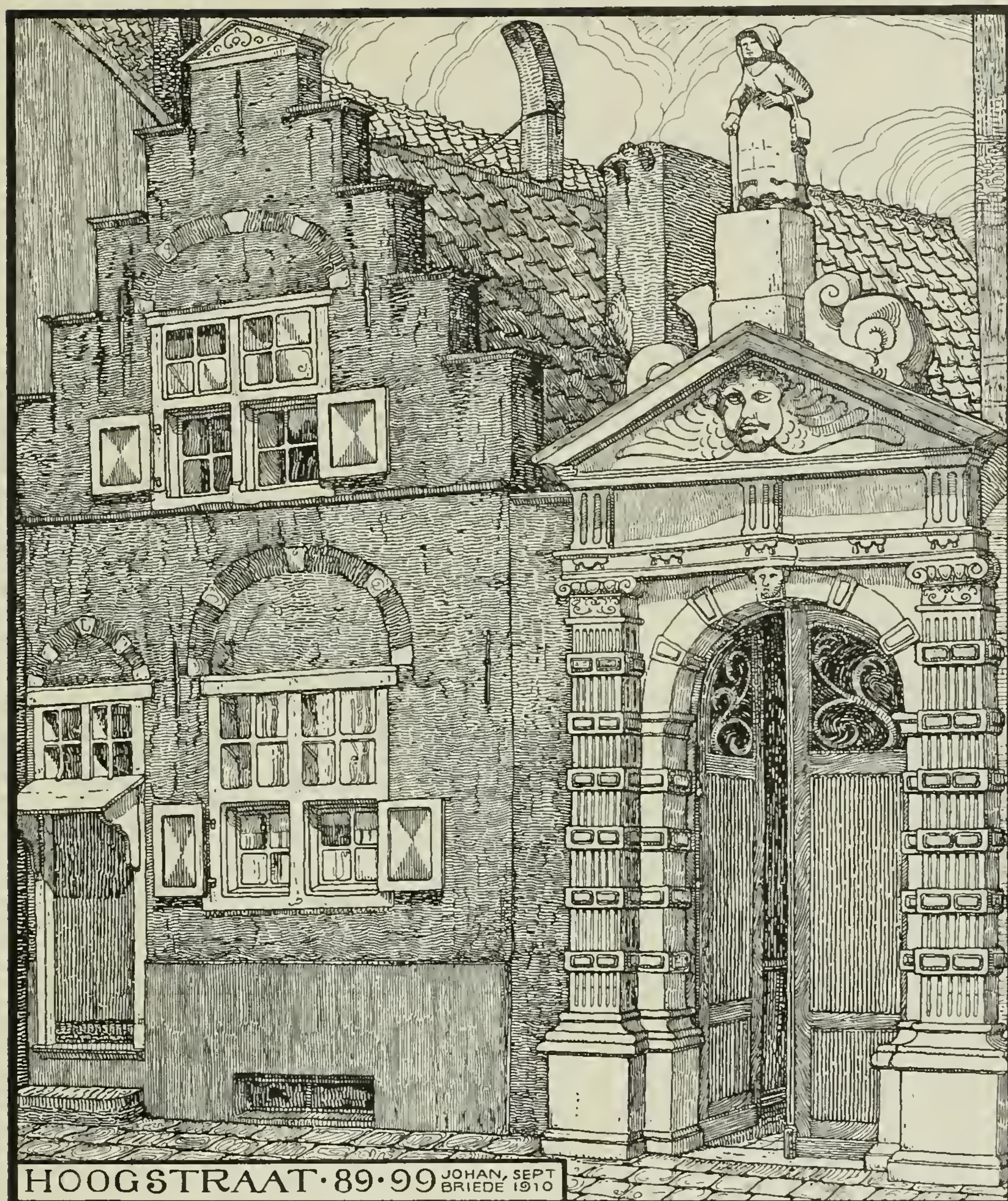


JOHAN BRIEDÉ: Teekening uit: „Oude Huizen van Rotterdam".

OUDE HUIZEN VAN ROTTERDAM ❧ 130 PENTEEKENINGEN DOOR JOHAN BRIEDÉ ❧ MET GESCHIEDKUNDIGE AANTEEKENINGEN VAN Dr. E. WIERSUM, GEMEENTE-ARCHIVARIS, EN EEN BIJSCHRIFT VAN JAC. VAN GILS, ARCHITECT ❧ UITGEGEVEN MET STEUN VAN HET GEMEENTEBESTUUR DOOR W. L. & J. BRUSSE'S UITGEVERS-MAATSCHAPPIJ ❧ ROTTERDAM MCMXV ❧ Het verzamelen der stilaan verdwijnende overblijfsels van oude, architectonische schoonheid, is een piëteitsvol en verdienstelijk werk. Iedere ernstige poging op dit gebied juichen we van harte toe, en in dit opzicht verdient bovengemelde uitgave alle aandacht. Bij het doorloopen der honderddertig penteekeningen van Johan Briedé is men verrast, dat het geamerikaniseerde Rotterdam betrekkelijk nog zooveel eigenaardigs uit vroegere eeuwen bewaard heeft, al werd er daarvan, sedert de teekeningen ontstonden, ook al weer veel neergehaald of ten doode opgeschreven. Het feit dat het bestuur der groote koopmansstad een aantal oude, krottige huisjes, zoo niet het bewaren, dan toch het afbeelden waard acht, heeft in alle geval al iets te beteekenen.

De teekeningen van Johan Briedé brengen een bevredigende oplossing voor het lastige problema, waarvoor een kunstenaar bij dergelijk werk te staan komt. Eigenlijke technisch-architectonische teekeningen, vlak en zonder perspectief uitgevoerd, zijn hiervoor niet geschikt, aangezien deze voor het ongeschoolde publiek onbegrijpelijk zijn; de gebouwen moeten in lijn- en luchtperspectief worden weergegeven; echter moet ook een al te „impressionistische" behandeling vermeden worden, daar sommige architectonisch belangrijke details dan onduidelijk worden of verloren gaan. Er moet dus een compromis gezocht worden tusschen objectieve en subjectieve opvatting, wat den kunstenaar o. i. dan ook meestal gelukt is; zijne teekeningen zijn nauwkeurig, zakelijk, genoegzaam gedetailleerd en vertoonen daarbij een vlotte en prettige techniek. Een enkele maal schijnt ons zijne interpretatie minder gelukkig, als b.v. van de Delftsche poort, waarvan de belangrijke voorzijde in schaduw wegdoezelt, terwijl de minder interessante zijkant ons in volle licht wordt vertoond; zoo doet het ook wat vreemd, dat de gevel van het O.-I. huis op pag. 8 een zeer donkere en op pag. 9 een zeer lichte indruk maakt. Bij zulke interpretatieve vrijheden, die den kunstenaar zeker zijn veroorloofd, hadden we gaarne de wat peuterige uitvoerigheid gemist, die ons b. v. op pag. 22 ongevraagd den inventaris van een modern schrijfbureau detailleert, dat toevallig door een raampje te zien is. — In zijn verlangen om den indruk der illustraties niet door bijvoeging van typografischen tekst te verstoren, heeft de kunstenaar zelf de onderschriften op zijne teekeningen geplaatst, doch is daarin o. i. te ver gegaan, zoodat het soms niet duidelijk is of het opschrift deel uitmaakt van het afgebeelde voorwerp of niet; dit is n.l. met verschillende gevelsteenen het geval, een valsche indruk welke nog versterkt wordt door de zware omlijsting, die teekening en onderschrift dan gelijktijdig omsluit. Deze enkele opmerkingen nemen overigens niets weg van de verdienste der teekeningen in hun geheel, die we hier gaarne waardeeren.

De Gemeente-archivaris Dr. E. Wiersum geeft een korte inleiding en historische toelichtingen omtrent de afgebeelde gebouwen:



JOHAN BRIEDÉ: Teekening uit: „Oude Huizen van Rotterdam".

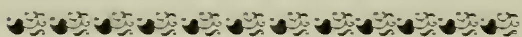
data van aanbesteding, bouw, verbouwing, koop en verkoop en wat dies meer zij; een waarlijk niet geringe bijdrage tot de topografische geschiedenis van Rotterdam, waarin vele kostbare gegevens zijn vastgelegd.

Minder goed zijn we te spreken over de beschouwingen van den architect Jac. van Gils, welke onder den titel „Oude en nieuwe Bouwkunst" aan het boek zijn toegevoegd. De „nieuwe" bouwkunst lijkt er hier met de haren bijgesleurd als een voorwendsel tot het opwerpen der stelling, dat de moderne architecten beter doen, met de oude vormen te bestudeeren en toe te passen, dan naar nieuwe te zoeken. Dit ten minste begrijpen wij uit het vrij troebele betoog, waarin de

schrijver moeizaam met woorden en ideeën worstelt. Het commentaar bij de afbeeldingen bevredigt ons evenmin: het komt maar zelden boven algemeenheden uit, en getuigt geenszins van een diepen kijk op de geschiedkundige ontwikkeling der bouwstijlen: teekenend is b.v. op pag. 150 het gebruik van het woord „barok", om rococo-motieven aan te duiden.

Wat we hier ongaarne missen, is een nadere karakteriseering der locale architectuur, die een boek als het voorliggende tot een kunsthistorisch belangrijken arbeid had kunnen maken. Het blijft thans te zeer een prentenboek met wat tekst; ook de rangschikking der stof bevestigt dezen indruk; deze is een geheel willekeurige, d. w. z de afbeeldingen zijn verdeeld in vier „wandelingen" door bepaalde wijken, waardoor alle tijdperken en stijlen dooreengehaspeld worden: juist omdat hier zooveel degelijk materiaal voorhanden is, mag men het betreuren, dat dit niet in historische volgorde werd gerangschikt en besproken door iemand, die de ontwikkeling der bouwkunst te Rotterdam zou toelichten en er inderdaad wat nieuws zou weten over te vertellen.

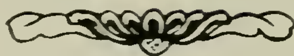
De uitgevers verdienen allen lof voor de werkelijk keurige en smaakvolle uitgave van het boek, dat een plaats verdient naast de beste voortbrengsels der Nederlandsche boekdrukkunst. B.



OUD HOLLAND. 33e jrg. Afl. 2. In deze goed gevulde aflevering publiceert A. W. Weissman belangwekkende *gegevens omtrent Bouw en Inrichting van de Sint Bavokerk te Haarlem*. Dr. Otto Hirschmann geeft kantteekeningen op Van Mander's „Grondt der Edel vrij schilder const", en Prof. J. H. Scholte handelt over *Een gelijktijdige waardeering van Rembrandt's etsen in het Buitenland* (1641). Dr. Bredius geeft twee bijdragen, een over *Onbekende Schilders*, o. a. Casparus Smits, zich ook genoemd hebbende Theodorus Hartkamp, en een *Rembrandtianum*, waarin gewezen wordt op den invloed van Jac. de Gheyn op den jongen Rembrandt. Van Dr. J. Wiersum aanteekeningen over *Verdwenen Rotterdamsche Schilderijen*.

In afl. 3 geeft Dr. O. Hirschmann een aanteekening over twee schilderijen van H. Goltzius; C. J. Gonnet publiceert gegevens over oude schilderijen te Haarlem; Mr. W. Moll toont aan dat de oude schoorsteenmantel op het Raadhuis te Bergen-op-Zoom werd ontworpen en in hoofdzaak uitgevoerd door Rombout Keldermans, met medewerking van een aantal beeldhouwers te Bergen-op-Zoom. J. Caullet bespreekt een onbekend werk van A. Victorijns te Kortrijk. W. J. J. C. Bijleveld geeft bericht over een bezoek aan de schilderijen-verzameling Camberlijn d'Amougies in Belgisch Brabant; ten slotte geeft Jhr. B. W. F. van Riemsdijk documenten van de Loosdrechtsche Porceleinfabriek en J. O. Kronig een nota over een vroegen Rembrandt en een laten Hercules Seghers.

Afl. 4 brengt o. a. nieuwe vondsten van Dr. Bredius over Hobbema en een artikel van Dr. Mr. S. Muller Fz. over den te Amsterdam gevestigden Engelschen „baleinwerker" John Osborn.



schrijver moeizaam met woorden en ideeën worstelt. Het commentaar bij de afbeeldingen bevredigt ons evenmin; het komt maar zelden boven algemeenheden uit, en getuigt geenszins van een diepen kijk op de geschiedkundige ontwikkeling der bouwstijlen; teekenend is b.v. op pag. 150 het gebruik van het woord „barok", om rococo-motieven aan te duiden.

Wat we hier ongaarne missen, is een nadere karakteriseering der locale architectuur, die een boek als het voorliggende tot een kunsthistorisch belangrijken arbeid had kunnen maken. Het blijft thans te zeer een prentenboek met wat tekst; ook de rangschikking der stof bevestigt dezen indruk; deze is een geheel willekeurige, d. w. z de afbeeldingen zijn verdeeld in vier „wandelingen" door bepaalde wijken, waardoor alle tijdperken en stijlen dooreengehaspeld worden; juist omdat hier zooveel degelijk materiaal voorhanden is, mag men het betreuren, dat dit niet in historische volgorde werd gerangschikt en besproken door iemand, die de ontwikkeling der bouwkunst te Rotterdam zou toelichten en er inderdaad wat nieuws zou weten over te vertellen.

De uitgevers verdienen allen lof voor de werkelijk keurige en smaakvolle uitgave van het boek, dat een plaats verdient naast de beste voortbrengsels der Nederlandsche boekdrukkunst. B.



OUD HOLLAND. 33e jrg. Afl. 2. In deze goed gevulde aflevering publiceert A. W. Weiss man belangwekkende *gegevens omtrent Bouw en Inrichting van de Sint Bavokerk te Haarlem.* Dr. Otto Hirschmann geeft kantteekeningen op Van Mander's „Grondt der Edel vrij schilder const", en Prof. J. H. Scholte handelt over *Een gelijktijdige waardeering van Rembrandt's etsen in het Buitenland* (1641). Dr. Bredius geeft twee bijdragen, een over *Onbekende Schilders*, o. a. Casparus Smits, zich ook genoemd hebbende Theodorus Hartkamp, en een *Rembrandtianum*, waarin gewezen wordt op den invloed van Jac. de Gheyn op den jongen Rembrandt. Van Dr. J. Wiersum aanteekeningen over *Verdwenen Rotterdamsche Schilderijen.*

In afl. 3 geeft Dr. O. Hirschmann een aanteekening over twee schilderijen van H. Goltzius; C. J. Gonnet publiceert gegevens over oude schilderijen te Haarlem; Mr. W. Molt toont aan dat de oude schoorsteenmantel op het Raadhuis te Bergen-op-Zoom werd ontworpen en in hoofdzaak uitgevoerd door Rombout Keldermans, met medewerking van een aantal beeldhouwers te Bergen-op-Zoom. J. Caullet bespreekt een onbekend werk van A. Victorijns te Kortrijk. W. J. J. C. Bijteveld geeft bericht over een bezoek aan de schilderijen-verzameling Camberlijn d'Amougies in Belgisch Brabant; ten slotte geeft Jhr. B. W. F. van Riemsdijk documenten van de Loosdrechtsche Porceleinfabriek en J. O. Kronig een nota over een vroegen Rembrandt en een laten Hercules Seghers.

Afl. 4 brengt o. a. nieuwe vondsten van Dr. Bredius over Hobbema en een artikel van Dr. Mr. S. Muller Fz. over den te Amsterdam gevestigden Engelschen „baleinwerker" John Osborn.





ISAÄC ISRAELS: Portret van Mevrouw L. I. Enthoven.
(Eigendom van den Heer H. Enthoven, Den Haag).



ISAÄC ISRAELS

> ...Si je m'y plantais, je m'y perdrais, et le temps: car j'ay un esprit primsautier; ce que je ne voy de la première charge, je le voy moins en m'y obstinant, je ne fais rien sans gayeté, et la continuation esblouit mon jugement, l'attriste et le lasse;...
>
> MONTAIGNE.



EEN tenger figuurtje neerstrijkend aan een tafeltje in een nachtcafé, buiten op een trottoir, in een park; een essayeuse onbewegelijk staand in de paskamer van een der groote Parijsche dameskleermakers, lang en slank, aan haar voeten rondkruipend het naaistertje bezig met intelligente vingertjes de rok te passen; een paar naaimeisjes de laatste minuten vóór het uur nog op straat loopend, arm in arm of een brief lezend; een groepje met kinderen in de Champs Elysées; een dame met hond bij den vijver van het Bois; de kleedkamer van een tingeltangel, — overal waarnemend, overal noteerend de houding, een geste, in dit schijnbaar lachende leven even een vermoeid trekje zonder ooit tendentieus te worden, — het is dit wereldje dat Isaäc Israels altijd weer opnieuw met frissche oogen aangekeken heeft, onbevangen de werkelijkheid aanvaardend, zooals deze zich in de groote steden aan hem voordoet en, de kortstondige verschijning in het vlakke licht met lichte hand vasthoudend, weet hij er in zijn technisch en coloristisch zoozeer verfijnde pastels iets precieus van te geven.

Het is vrijwel onmogelijk de pastel immaterieeler te maken, en tegelijk er meer vastheid aan te geven. Zooals hij het broze teint van een nachtvlindertje onder den stroom van electrisch licht, vlak en toch gemodelleerd wat kleur en licht en reflecties aanbelangt, het rood van een tzigaan achter haar het kopje fijner nog makend, ongerept weet te houden; het ensemble van kleur, beweging, leven, in het milieu met bijzondere distinctie voor weet te dragen, — daar komt het

tot ons, dat in dat luchtig neerschrijven van het zich aldoor vervloeiende caféleven zijn geheim, dat hierin de bekoring ligt, die van deze pastels, zoo één met het onderwerp, uitgaat.

Die spontaneïteit, dat altijd open zijn voor indrukken, zonder te teren op de ervaring, op het vroeger verkregene; dat kunnen loslaten van zijn werk voordat zijn indruk zich vervluchtigt, nooit of hoogst zelden en dan niet zonder spijt te gevoelen, op het atelier terugkomend op wat hij direct naar het leven in korten tijd schilderde — is hij welhaast de eenige zuivere impressionist, niet volgens de wetenschappelijke formule, maar naar den geest, dien wij bezitten.

De doordachte opbouw van een schilderstuk mogen enkelen in hem missen, deze zullen ook lang moeten zoeken om een spoor van dat mechanische, dat zonder opgewektheid gedane bij hem te ontdekken. Toch zal men wel doen hem in dezen niet al te zeer te onderschatten. Zooals Vincent van Gogh in zijn brieven zegt: „faire et refaire un sujet sur la même toile ou sur plusieurs toiles, revient en somme au même sérieux." Een direct naar de natuur, in een tijdsbestek van een paar uur geschilderd werk behoeft, bij een kundig artiest, zin voor compositie, voor equilibre, voor de economie van een schilderij geenszins buiten te sluiten. Waar het oog vlug waarneemt, de hand snel gehoorzaamt, daar werkt de geest ook snel, daar gebeurt het — de buiten geaquarelleerde blaadjes van Jongkind zijn er om dit te bewijzen — dat de artiest verdiept in het fragment voor hem, bewust of half bewust, sommige détails weglaat, andere naar voren haalt en zoo het gegeven ordent in het vierkant van het papier of doek waarop hij werkt. Het resultaat van het spontaner ontstane werk moge niet hetzelfde zijn als het doordacht opgebouwde, de factuur in olieverf moge een geheel andere wezen, toch kan men er niet altijd weloverlegheid aan ontzeggen, zooals het laatste gelukkig te prijzen is wanneer het de frischheid van den eersten indruk behouden heeft.

En dan, hoe groot de lust is om dit of dat moment uit het volle leven spontaan te schilderen, zooals Isaäc Israels dit opvat zijn het allerminst „kiekjes." De lust moge er wezen om op het oogenblik zelf, als hem iets treft, dit te schilderen, in de onderwerpen, die hij zich gekozen heeft, zijn er zooveel materieele moeilijkheden te overwinnen dat daar zelden of nooit sprake van kan wezen. Om in een café te schilderen is de toestemming van den eigenaar noodig, dan moet er voor een persoontje gezorgd worden dat de plaats in kan nemen van het door hem opgemerkte figuurtje, dan, en dit is een groot bezwaar, moet de artist licht op zijn doek hebben, zooal niet altijd voor olie-

verf, dan toch voor pastel of waterverf. Om toegang te hebben tot de werkplaatsen van iemand als Paquin, moet men een introductie hebben en ook dan nog zijn zulke voorname dameskleermakers bevreesd, dat het schilderen slechts een voorwendsel is om de nieuwe modellen te stelen. Is deze vrees overwonnen en wil Isaäc Israels een paar „ouvrières" schilderen zooals zij de laatste minuten vóór het volle uur nog op straat loopen te praten of een brief lezen, dan moet hij hiervoor de toestemming van de Première op hun zaal vragen, die de twee bedoelde naaistertjes dan een uur of een paar uur vrij geeft. Evenzoo met de essayeuses, met de mannequins die de nieuwe modes voor de verrukte of verbijsterde oogen der klanten laten paradeeren.



ISAÄC ISRAELS: Zelfportret.
(Eigendom van den Heer Batavier, Amsterdam).

„Het schilderen zelf is het minste", zegt Isaäc Israels. „Het is daarom niet gezegd," antwoordt hij mij op de vraag of hij niet meer terugkomt op zulk een werk, „dat men alleen werkt wanneer men de verf op het doek zet. Zou men zelfs niet kunnen zeggen, dat afkrabben en uitvegen en weer een schoon doek maken, ook wel degelijk werken kan zijn (ik bedoel natuurlijk niet het fysieke werken alleen)?"

Dat wij hier over uitweiden, het is, wijl hieruit blijkt, dat de schilder tusschen zijn eersten indruk en den dag dat alles zoo geschikt is dat hij over zijn modellen beschikken kan, gelegenheid genoeg vindt het gegeven te overdenken, te overwegen hoe hij het zal opvatten, te berekenen welk formaat en welk materiaal hiervoor het best is.

Doch hiermede is het nog niet afgeloopen. Om bij het mooie pastel „Petites ouvrières", dat verder gereproduceerd is te blijven, wanneer de schilder zijn stukje op het atelier ziet, dan kan het gebeuren dat de beweging, de lijn hem niet scherp genoeg uitgedrukt voorkomt, dat de lijn waar het eigenlijk om gedaan is, „in Parijs kijk je naar de aardige lijn, naar de beweging van het figuurtje, in Holland naar de frissche kleur van het gezicht", niet levend genoeg is, dan moet er weer op nieuw

moeite gedaan worden om deze modelletjes nog eenmaal te krijgen, soms nog eens tot hij de expressie van de beweging naar zijn zin heeft, tot zulk een geval uitdrukt het type van „la petite ouvrière", de midinette, volgens Israels het karakteristieke van het Parijsche straatleven, tot het in verband met de straat een stuk leven is, vol licht, vol beweging.

Een voorbeeld van overdachte compositie vindt men in een der vele grepen welke de schilder uit den overvloed van motieven in de ateliers van Paquin deed. Het is een naaistersatelier; om een lange tafel vol lappen zit een aantal meisjes, de eene vooraan werkt aan een prachtige lap wit. Dit meisje, blond met rose blouse en grijze rok, vormt met dit wit een gevoelig kleur-ensemble, gedragen die fijne tinten door de lange rei figuurtjes achter haar, die evenals de lappen op tafel meer in toon zijn; gesteund door het licht dat op een kast achter haar valt. Door de forsche en vaste verfbehandeling, door de verdeeling van licht en donker, door het ensemble toont zich Isaäc Israels in dit robust stuk schilderwerk, tegelijk verfijnd door het kleurensamenstel op den voorgrond, een echte Hollander.

De jonge Haagsche schilders en onder hen ook Isaäc Israels, die hoewel te Amsterdam op de Prinsegracht bij de Leidschestraat geboren, 3 Februari 1865, op zijn tweede jaar al in Den Haag woonde, hadden het voorrecht op te groeien, zich zelf te vinden in het bloeitijdperk der Haagsche school. Wat zij voor zich zagen, wat zij bewonderden, het was zuivere schilderkunst, „l'art pour l'art", kunst van stemming, van sentiment en vooral ook van metierverfijning, van nobel verklankte kleur, een techniek van kunnen, die zich niet ontwikkeld had buiten het artistiek bewustzijn, een techniek overwonnen te gelijk, in overeenkomst met de opvatting, een kleur, bloeiend dikwijls, maar zoo, dat zij tot toon herleid was.

De beschaving welke de talentvolle, intelligente jongeren in dit milieu ontvingen moest van grooten invloed zijn op hun vorming. En zoo sterk bleek deze, dat Bauer, die van uit het romantische Oosten zijn minachting voor de Broekslootschilders (een soortnaam voor een wel wat gemakkelijk schilderachtig stukje water, boomen en welige boerderijen in de buurt van Den Haag) uitgeslingerd had, in zijn opvatting van het Oosten, dat Isaäc Israels in het Parijsche en Londensche straatleven, beide waarschijnlijk ondanks hun zelf, het fijne grijs der Haagsche meesters behielden, of althans aan het principe daarvan vasthielden. Zij waren, deze jongeren, allerminst navolgers. „Dat imitatie de zuiverste



ISAÄC ISRAELS: De repetitie van het signaal; Artillerie-kazerne.
(Museum Mesdag, Den Haag).

vorm van bewondering is, gaat niet altijd op dunkt mij," antwoordde de laatste mij op een vraag of hij, die zijn vader zoozeer bewonderde, geen moeite had om zich vrij van diens invloed te houden. Eer profiteerden zij van de illustre voorbeelden onbewust, want bewust zochten zij iets anders, waar de expressie der kleur hun meer was dan de stemming, dan de fijnere harmonie; waar de beweging, waar het directe leven, het voorhandene hen meer aantrok dan het romantische, dan het stemmingsvolle, dan het meer bespiegelende der meesters. En waar deze rustig hun schilderij opbouwden, de verschillende fasen doormaakten, daar grepen de jongeren om zich heen, zochten zij te grijpen wat hun oog zag, tevreden als zij hun indruk onmiddellijk konden vasthouden. Hiermee is niet gezegd, dat zij allen direct naar de natuur schilderden. Men kan thuiskomend den ontvangen indruk ook direct vorm geven. Jacob Maris placht de jonge schilders aan te raden dit tot een gewoonte te maken.

Om nu van het meer algemeene tot het bijzondere te geraken, Isaäc Israels begon met geheel ander werk. Men zou aan het subtiele vrouwenportret, dat hij in 1881 schilderde, op een leeftijd dat andere jongens nog met de schoolboeken loopen, weinig zeggen, dat hij onder zijn vaders oogen was opgegroeid. Dit portret van mevrouw L. I. Enthoven geeft zooveel zin voor het concrete te onderkennen, zooveel aandacht

voor zijn model, zooveel aandacht ook voor de schildering, en bovenal, zooveel artistiek vermogen is hier reeds aanwezig, dat men in den jongen schilder een persoonlijkheid herkent. Wat dit portret van zijn latere werk onderscheidt, het is de zin voor het complete (vijftigmaal liet hij zijn model poseeren) de „recherche de l'absolu", de dorst naar volmaaktheid die een artiest kan meesleepen en die Matthys Maris bij tijden tot obsessie werd. Een hartstocht die Isaäc Israels zoo jong al vertoont en later in tegenovergestelde richting in het grijpen naar het éene moment in het milieu nog beheerschen kan.

Om op het portret terug te komen, het in betrekkelijk klein bestek ten voeten uit geschilderde vrouwenfiguur, treft door het ongewilde der pose, door de eenheid van het kleurschema met wit als hoofdkleur tegen een strak warm fond, waarvan het ornament even aandachtig doorgevoerd is als de kleine volants der bruidsjapon, bijna met dezelfde zorg de verschillende tinten van het wit als aan het olijven ovaal besteed is, aan het zwart van het haar, dat met dat der overwimperde oogen de diepste noot uitmaakt. De pose, de uitvoering, alles is van dezelfde klare eenvoud: het is kunsteloos en tegelijk kunstig. De gedachte aan „Jugendarbeit" is aan dit werk dan ook ten eenenmale vreemd, al zou men om den mond misschien een aarzeling kunnen vinden. Is het wonder?

Wil men, zoo herinnert het even aan Bastien Lepage, de vroeggestorven schilder, die, zooals wij uit het dagboek van Marie Bashkirtsjef weten, zoo verzot was op wit, op verschillende tinten van wit. Waar onze schilder diens portretjes zag weet ik niet, wel was hij op zijn dertiende jaar in Parijs. Doch hiermede is het wonder niet verklaard dat een jongen van zestien jaar zooiets maakt. Geleerd had hij het niet. Van de Haagsche Academie, waar hij korten tijd was, zou hij het niet hebben kunnen leeren. Van zijn beroemden vader, die omstreeks dezen tijd het klare schilderij *De naaischool te Zandvoort* schilderde, met zooveel zuiver gevoel de schemertinten, waarin hij zijn ouden en eenzamen hulde, door breed invallend licht vervangend, zoodanig dat ieder figuurtje in de ruimte van het lichte vertrek uitgebeeld is, — zijn vader dan zal te veel vervuld geweest zijn van zijn eigen werk om als onderwijzer op te treden. Wel had deze jonge artiest al vóór dit portret veel geschilderd, veel naar model ook. Hij had zich zelf opgevoed en wat beteekent voor een artiest dan ook leeren, wat anders dan om zich aan zich zelf te ontdekken, om te weten wat er in hem zit: wat voor krachten, welke zwakheden en vooral wat voor mogelijkheden! Men kan niet leeren wat er niet in



ISAÄC ISRAELS: Danshuis.
(Eigendom van den Heer Frans Erens, Zandvoort).

zit. „Gij zoudt mij niet zoeken zoo gij mij niet gevonden had," zegt Pascal. „Doch bestaat er dan werkelijk zooiets als leeren?" vraagt Plato. En trouwens onze schilder begrijpt zelf niet wat een artiest van anderen zou kunnen leeren. In ieder geval was het milieu waarin Isaäc Israels opgroeide wel berekend om zich zelf te leeren kennen. En al was het al spoedig, neen, al van den aanvang dat hij, bij allen eerbied voor zijn vader, wist iets anders te willen voor zich zelf, zoo zal diens atelier, zoo zal het Haagsche milieu zijn werking op een zoo gevoelige natuur niet gemist hebben, zij het dan dit, zooals Huysmans zegt, de invloed van het milieu à rebours werkt, in zoover de artiest zich er van vrij wil maken.

Er zullen er wezen, die in het feit dat Isaäc Israels de zoon van een beroemd schilder was, een verklaring willen zoeken dat hij zich zoo jong reeds vond en zoo jong reeds een zelfstandig voortreffelijk schilder was. De geschiedenis leert niet dat, moge de aanleg eenigermate erfelijk zijn — iets wat weinig voorkomt wijl met een groot kunstenaar het geslacht in de meeste gevallen artistiek uitgeput is — de kennis van het vak dit ook zou wezen. En hier toch komt het op aan. Wil men een verklaring zoeken dan is deze alleen te vinden in de energie, in de overtuiging van den jongen schilder, dat hij er alleen door zich zelf, door werken kon komen.



ISAÄC ISRAELS: Kind op een ezel.
(Eigendom van Mevrouw de Wed. B. Bussemaker—Schröder, Den Haag).

Het is waar, de jonge Haagsche artiesten hadden het gemakkelijk vergeleken bij de meesters, al hebben zij dit zeker toen niet beseft. Maar als zij nu terugziende zich vertegenwoordigen hoeveel jaren een schilder als Jozef Israels noodig had om zich door zijn tijd heen te werken, zich van zijn tijd vrij te maken; hoe lang het duurde eer Jacob Maris zijn weg zag; hoe laat schilders als Weissenbruch eerst vermochten hun beste zelf te geven, hoe Mauve en Neuhuys zochten, totdat in den gezamenlijken opbloei zij hun gaven ontplooien konden, technisch en aesthetisch, vrij van de recepten, vrij van het geglaceerde oppervlak, vrij van de anecdote die het schilderij beheerschte, vrij vooral om zich zelf te geven, zich zelf te zijn, in tegenstelling van de gladde middelmaat, van de temperamentlooze kunst hunner voorgangers, die zoozeer in den smaak viel van het kalme publiek dier dagen. Voor de jonge schilders stond daarentegen alles klaar. Zij behoefden zich niet door een aan de zuivere schilderkunst vijandigen tijd heen te werken. De kleur was levend geworden, de techniek vrij en vervolmaakt en even als de opvatting individueel, zij konden met energie hun vak aanpakken, zich spoedig uitbreiden.

Ook het leven deed zich anders aan hen voor. De boeken gaven



ISAÄC ISRAELS: Petites ouvrières.

hun andere verlangens dan de romantische lectuur of de dorpsnovelle die Mauve zoo gaarne las. De realiteit druischte directer op hen in. Al spoedig kwam Zola tot hen en leerde hun de oogen openen voor de schoonheid in de waarheid, in de werkelijkheid. *De Nieuwe Gids* zou deze bewondering nog aanwakkeren.

Intusschen had Isaäc Israels al weer wat anders onderhanden.

Op het portret waren geen bestellingen gevolgd, misschien uit schrik voor de vele poses, misschien omdat men hem te jong vond. Hij werkte nu in de artilleriekazerne en in 1882 laat hij het voor een jongen van zeventien jaar, al weer verwonderlijk werk zien in zijn groote schilderij *Militaire Begrafenis*. Evenals bij het portretje was zijn opvatting concreet: hij bepaalde zich bij wat hij zag, hij zocht niet het tragische. De gebaren zijn sober, natuurlijk, het landschap zonnig en het blonde licht is goed volgehouden in de figuren en, tevens als het ensemble, mooi voorgedragen. Vooral het gedeelte der doodgravers is met het landschap belangrijk, ook de types, zonder overdrijving. Ook hier is hij geheel vrij van den invloed van zijn vader: deze zou het landschapgedeelte in stemming met de handeling gedramatiseerd hebben. Van navolging van Breitner waarover destijds door naijverigen gemompeld werd, geen spoor; de grootste vitter zou het niet hebben kunnen vinden. Trouwens Isaäc Israels kende destijds noch hem, noch zijn werk.

De *Militaire Begrafenis* werd te Parijs geëxposeerd. „Albert Wolff," zoo vertelt Frans Erens in Elsevier's Maandschrift, „indertijd de grootmacht der kritiek, stak de loftrompet en in heel Europa was onze landgenoot bekend." En verder: „Weldra wist men dat men bij den jongen schilder met een soort wonderkind had te doen, die niet alleen kleur en lijn wist te besturen, maar een intelligent kenner was van de meeste Europeesche litteraturen, iemand die op zestien jaar Dante en Leopardi had gelezen in het Italiaansch en uit Cervantes heele volzinnen van buiten kende, die Russisch kon verstaan en Horatius in het Latijn opdreunen. Zijn bibliotheek bestond uit de meest geraffineerde werken van dichters en prozaschrijvers. Het waren geen verzorgde mooie bandjes alhoewel er keurige edities bij waren, maar zij vlogen door zijn atelier op goed geluk af, verschroeid door een begin van brand, of dienend als hoofdkussen voor het moede hoofd van een model uit de achterbuurten of als onderstel van een bord met een warm gebakken biefstuk. Eenmaal gelezen verdwenen de boeken onnaspeurlijk langzamerhand het een na het ander."

In dien tijd schilderde hij *De repetitie van het Signaal* in het museum Mesdag, dat in de kazerne geschilderd, meer op een degelijke studie gelijkt, en in '83 *Vertrek der Kolonialen*, een moment op de Koningsbrug te Rotterdam, in de verzameling Lequime te Brussel. Tot mijn spijt zag ik dit werk niet terug. In mijn herinnering is dit twee jaar na de militaire begrafenis geschilderde werk minder objectief van opvatting; het is ofschoon een werk van drie meter breedte, saamgevatter van compositie. De menschenmenigte die achter de vertrekkende kolonialen aanloopt, doet in hem den schilder van de straat reeds kennen, die hij later met zooveel franchise worden zal.

Doch ook deze onderwerpen boeiden hem niet lang. Hij werkt in deze jaren ook in de oud-Katholieke kerk in de Nobelstraat in Den Haag, waar hij processies en dergelijke maakte. Het lezen van Zola's Germinal maakte aan al deze onderwerpen een einde. Hij vertrok naar Charleroi, zag daar de grootindustrie en teekende en schilderde in de glasblazerijen. Van dit werk kon ik alleen in schetsboeken nog wat vinden, teekeningen van de actie somtijds opmerkelijk door de saamgevatte lijn, door de bestudeering der houdingen, zooals men die eer van een beeldhouwer kon verwachten. Uit deze krabbels moet men het betreuren dat hij hierin niet verder ging; in die jaren schijnt Isaäc Israels te rusteloos te zijn geweest, om zich langen tijd bij hetzelfde te bepalen en trouwens, een onderwerp uit te putten, niemand is er verder van af.

In '86 is hij te Amsterdam. Was het verlangen naar het groote stadsleven, was het om zich vrij te maken van de Haagsche invloeden, was het de wensch om waar zij de kleur zoozeer in hun macht hadden, ook de lijn meer te kunnen beheerschen, dat sommigen dreef de naaktklasse van de Amsterdamsche Academie te volgen? Zeker is het, dat zooals omstreeks '70 verschillende schilders zich in Den Haag vestigden, verscheidene en van de krachtigste jonge schilders zooals Bauer, Breitner, Isaäc Israels en De Zwart, om en bij '85 Den Haag verlieten om zich te Amsterdam of in de nabijheid daarvan te vestigen. Breitner en de jonge Israels om op de Academie te werken, waar niet veel van kwam. Wat hadden deze schilders, die zoozeer de macht hadden kleur en beweging uit te drukken, daar ook te leeren?

In Amsterdam werden de beide laatsten al dadelijk gegrepen door het groote stadsleven, door de karakteristieke huizenopstapeling langs de oude grachten, door het mouvement, de sterk uitgesproken straattypes, de curieus-brutale gezichten der fabrieksmeiden, zooals er toen over de hooge bruggen zwierden; kleurig de aangezichten, de handen,



ISAÄC ISRAELS: Atelier de Couture.

de roode punten van hun das. De onderwerpen van beide schilders liepen nog al eens in elkaar, wat nog versterkt werd doordat zij toevallig hun ateliers boven elkaar hadden, en het gebeurde dan meer dan eens dat zoo'n moeilijk als model te krijgen type bij Breitner aanbelde, als zij bij zijn buurman besteld was en omgekeerd, wat ieder op zijn beurt kwaad maakte; voor een schilder is dan ook weinig zoo vervelend als het tevergeefs wachten op het model. Er werd onder de Haagsche schilders — en zeker niet onder de beste — onliefelijk beweerd dat Isaäc Israels Breitner tout court „nadeed" in deze onderwerpen. En in zekeren zin waren deze motieven iets eerder door hem gevonden en als zoodanig zijn eigen. Doch zulk een schilderachtige stad is hiermee niet uitgeput. Matthijs Maris had hierin omstreeks '70 reeds een toppunt bereikt; Jacob Maris had er al prachtige dingen van gemaakt. En dan, was Isaäc Israels in het ensemble van „De brug", in het zien van huizen, brug en water als complément van de figuren op den voorgrond, — is hij daar niet meer modern, staat hij daar niet dichter bij den toen nog onbekenden Vincent van Gogh? Is de *Terugkeer*

van de fabriek, een onderwerp dat Breitner in zwaarder toon, in rijper kleur schilderde, — bij Israels niet tot heftiger levensuiting, tot breeder lichtoplossing opgevoerd?

Het kon intusschen niet lang duren of een persoonlijkheid als die van Isaäc Israels moest zijn eigen domein vinden. Hij had zich naar alle zijden uitgebreid. Al spoedig was hij in den kring der Nieuwe Gidsers opgenomen, hij had het voorrecht deze beweging juist in haar meest opgewekten tijd mee te maken. De werkelijkheid, de schoonheid in de werkelijkheid, deze zin, die hem door Zola reeds gegeven was, ontwikkelde zich door gesprekken, door lezen, door zien vooral. Zijn wandelingen door het oude Amsterdam deden hem het stadsleven kennen in zijn verschillende verschijningen. Hij was geen schilder van stadsgezichten, al vormden dezen het decor voor de figuur, zooals van den prachtigen zakkendrager; van den beginne af was hij figuurschilder. Het *Danshuis aan den Zeedijk* (1890), het troublante schilderij *De Rooksters* deden in hem een modernist, deden hem bovendien als een individualist kennen. Van deze danshuizen heeft hij verschillende geschilderd en gepastelleerd. Wij herinneren ons een olieverfschilderij, een kelder, de lucht verpest door walmend licht en drank, waar dronken matrozen met verstompte gezichten staan te kijken naar vrouwen, dansend bij de treuzelige muziek van een harmonica, een walgelijke scène, onvermooid weergegeven, het rood en blauw der vrouwen vertroebeld en naargeestig in dien walm.

Wij hebben uit dezen tijd tot onzen spijt weinig kunnen vinden om te reproduceeren. Wel heeft een soortgelijk werk tijdelijk in het Rijksmuseum gehangen, doch het is nu weer naar Zuid-Afrika. Toch komt de pastel hier gereproduceerd misschien beter tot zijn recht. Het schijnt den schilder hier meer om de schunnige types der toeschouwers te doen geweest, dan om het dansen.

Een belangrijke periode voor de jongere meesters was de eerste helft der negentiger jaren. Men kan niet altijd, of juister slechts zelden de oorzaken nagaan van die verhoogde belangstelling, die gespannen zenuwen, de innerlijke opgewektheid, de meerdere energie, maar zeker is het, dat er zulke tijden zijn waarin ieder naar temperament, aanleg en karakter zich zelf in volle kracht geeft. In deze beweging, die zich ook vooral in het zwart-en-wit uitte, stond Isaäc Israels mee vooraan. Zijn krijtteekeningen als alles, direct naar de natuur, op de straat of uit een of ander raam geteekend, tintelen van leven en beweging. Er is er een van den Vijgendam, met een handkar half uit op den



ISAÄC ISRAELS: Essayeuse.
(Dordrecht's Museum, Dordrecht).

voorgrond; er is er een van den Storm op een Brug, wapperend de figuren, voortstuivend, op zij gedreven door de windstooten, die van het water komen; er zijn er van de Kalverstraat, verschillende momenten, waarvan ik mij een avond herinner: de straat vol menschen, donker zich bewegend, voetje voor voetje schuifelend door de nauwe straat, soms even de contour van het gezicht door het licht van een café omgetrokken, in groepjes en toch ieder voor zich zelf loopend, lusteloos als schapen in de kudde, in wat hen dunkt een vermaak te wezen. Het is verwonderlijk hoe Isaäc Israels met een paar strepen een type kan aanduiden zonder het ensemble van kudde te verstoren, hoe hij ongewild, ongezocht van de Kalverstraat op dit of dat uur de psychologie vaststelt.

In die jaren komt er enkele malen uitvoeriger werk. In het Amsterdamsche straatleven van dien tijd trof hem ook de witte verschijning van het dienstmeisje met haar tullen muts, een kleederdracht nu door het Engelsche black-and-white verdrongen, zooals zij in het stadsgezicht, in de drukke straat opgenomen waren. Er is er een van drie meisjes op de Muntsluis, zij bewegen zich tegen een achtergrond van straatfiguren, tegen de huizen in de verte van den Singel, en zijn geënveloppeerd door een fijngrijze atmosfeer. De dienstmeisjes zijn evenals de fond uitvoerig geschilderd zonder dat de schilder het ensemble in het blanke daglicht uit het oog verliest. Toch is Isaäc Israels meer zich zelf, meer in zijn kracht bij directer weergeven, bij het instantané schilderen.

Een voorbeeld van deze is een bank met kleine meisjes in het Oosterpark, in een der volksbuurten van Amsterdam. Hij maakte hiervan aquarellen, sterk de kleur accentueerend van die glundere gezichtjes, met de wangen van een bellefleur, onbehagelijk, leelijk meest, maar natuurlijk zooals Van Looy ze in zijn *Feesten* voor ons kan zetten. Deze aquarellen zijn allerplezierigst gedaan, de kleur in dat geplas met water is sterk gebleven. Van het lichter opdrogen der waterverf schijnt hij geen last te hebben: kleur blijft kleur, de verhoudingen van de kleurige schortjes, de kleurige gezichtjes en het sterke groen van het gazon is goed, men zou niet zeggen dat het ineens buiten geaquarelleerd was.

In die jaren ontstaan die zonnige bladzijden, de ezelrijdende kinderen aan het Scheveningsche strand. Uit Amsterdam, dat midden in den zomer zoo zwartig kan lijken, hier komend — Jozef Israels bewoonde zomers meestal een der villa's van het Oranjehotel — moet hem het blanke, verzilverende licht aan het strand of op de Pier dubbel

opgevallen zijn. De witte matrozenpakjes der kleine meisjes, de rose gezichtjes, blanker nog in de reflectie van het licht afstralende strand, de ezels in het zachte grijs en daar achter het strand, het zomerblauw der zee, alles blank tegen blank. Soms zijn er groepjes, de lichte kleuren der kleertjes, rose, blauw, rood, een combinatie die bij een minder begaafd schilder gemakkelijk onaangenaam kan worden. Maar zijn kleur is zoo van licht doordrongen, de atmosfeer neemt alles op en de bijzondere distinctie der voordracht verlaat hem ook hier niet. Ofschoon men de kleur mist heb ik van deze motieven misschien meer nog in de schetsboeken van onzen schilder genoten. Hier ziet men hoe hij de houdingen der kleine meisjes bestudeerd heeft: hun deftige maniertjes als zij op een ezel zitten, kleine vrouwtjes met kinderlijke gezichtjes, de blonde haren in den wind, cadenzeerend op hun ezel door het weeke zand. De beweging der dieren, de groepjes, zijn juist in zijn schetsboeken met bijzondere levendigheid en intelligentie gegeven.

Isaäc Israels is geen artiest om gemakkelijk te definieeren: zoo denkt men dat zijn kracht in de kleur ligt, en dadelijk daarop wordt men getroffen door de rake teekening die feitelijk beide in volkomen evenwicht zijn. De lijn weegt niet zwaarder dan de schildering, de kleur, het licht volgen met denzelfden lichten toets de verrukkelijk onpedante teekening op den voet. Beide brengen het onderwerp goed naar voren: de lijn, schoon achteloos schijnend, schiet nooit te kort om het delicate van het naakt, het weeke ervan weer te geven. Zij laat hem niet in den steek waar hij met enkele omtrekken de snelheid van een paar carousselrijdende fietsers wil noteeren.

In 1900 heeft Isaäc Israels al weer andere motieven op het oog. Hetzij dat de ranke essayeuses van Hirsch hem op straat getroffen hebben, of dat hij de ateliers zag uitgaan, in ieder geval wenschte hij daar te werken, wat hem door een introductie van Thérèse Schwartze gelukte. Wij zullen deze jaren voorbijgaan, zij waren den aanloop van zijn verhuizing in 1903 naar Parijs, waar hij een introductie voor den grooten dameskleermaker Paquin had. Hier op het lichte straatpleister van Parijs, waar de figuren zich kunnen afteekenen als op de strandmuur te Scheveningen, zag hij de aardige typetjes der werksters, de lichte beweginkjes, zooals wij die van hem kennen.

Wat ons in zijn werk dikwijls getroffen heeft, het is zijn bijzonder gevoel voor ruimte; de gave om den aard, den stijl van het landschap waarin zijn figuren zich bewegen, te bepalen. Met dien breeden, vlakken toets, welken hij zich in zijn Parijschen tijd eigen maakte, weet hij



ISAÄC ISRAELS: Courses à Longchamps.



ISAÄC ISRAELS: Boxing-match.

zonder in détails te komen, het karakter der Champs Elysées of de vijverpartij in het Bois de Boulogne in verhouding met de figuurtjes op vorname wijze aan te duiden.

Overzien wij zijn Parijsche jaren als een geheel, dan komt ons dit voor als een tijdperk in zijn kunst van meerdere paletfijnheid, glansrijker licht, vlakker schildering en delicater lijn; als een tijd waarin hij meer gezocht heeft naar schoonheid dan naar kracht. De pastel zooals hij die opvoerde, moge hiertoe bijgedragen hebben, zooals zij is, hebben wij haar aan dezen tijd te danken.

Dezen vlakken schildertoets vindt men in zijn later werk overal terug: in zijn Zwitsersche oude steden, Bern en Fribourg, waar hij de laatste



ISAÄC ISRAELS: Ossekar, Freiburg.

paar jaar werkte en vooral in de episodes van paardrijden in Rotten Row met de ruimte van Hyde Park daarachter.

Het kon wel niet anders of de Londensche straten in den omtrek van de Beurs, moesten den schilder van het straatleven boeien. De groteske gevaarten der motorbussen, in hun lompheid de straat verduisterend, de trein boven de straten, in een wolk van damp de locomotief en daar beneden de straatdrukte, zijn krachtige en verrassende grepen.

De laatste maal dat Isaäc Israels te Londen was, in den zomer van 1915, konden de artiesten geen toestemming krijgen om op straat of buiten te schilderen.

Op zijn atelier een of ander model buiten verband met het milieu schilderen, dit is iets dat in zijn esthetique niet voorkomt. Hij moge soms een naakt borstelen, ook dit bevredigt hem niet, omdat het buiten het eigen milieu gezien, geschilderd is. Waarschijnlijk is het te danken aan deze weigering om buiten te schilderen, dat hij er toe kwam studies en schilderijen van boksers te maken. Het milieu dat hij vond was niet een van die groote, mooie zalen, waar de dames in „full dress", dat is gedecolleteerd de matches van de boksers bijwonen, maar een eenvoudig vertrek met hoog opgestapelde banken voor de toeschouwers. Dit boksen was voor Isaäc Israels niet alleen een onge-



ISAÄC ISRAELS: Bokser.

zochte aanleiding om naakt te schilderen, maar een boeiende studie in houding, actie, gestes; een studie waar de meest onmiddellijke uitdrukking noodig, onmisbaar, waar het moment alles en ondeelbaar is, het moment waarin èn boksers èn toeschouwers in één blik der oogen omvat moeten worden.



ISAÄC ISRAELS: Zittende Bokser.

De meerdere paletfijnheid, de vlakke manier van schilderen, de delicate lijn uit zijn Parijschen tijd opzij schuivend, komt hij hier weer tot de kracht van expressie, de robuste schildering van zijn Amsterdamsche jaren, modelleerend in de verf, teekenend met den borstel, grijpend het moment dat de een zijn schouders wegtrekt voor de vuist van den ander. De eene, een negerbokser schilderde hij nog een paar maal afzonderlijk, staand, geleund op het hek, de kleur mooi, de vorm, de volume, meer aan de plastiek van een beeldhouwer herinnerend; de ander zittend in den hoek vóór den aanval, brute, stomp, een en al lichaamskracht, tegen een steenrood fond en met een toeschouwer die over de leuning naar hem heen loert, is als schilderij een der belangrijkste. Een afzonderlijke, meer uitvoerig geschilderde studie van de toeschouwers met de verschillende volkstypes, is de laatste in deze serie, wij hopen niet de laatste van dit gegeven.

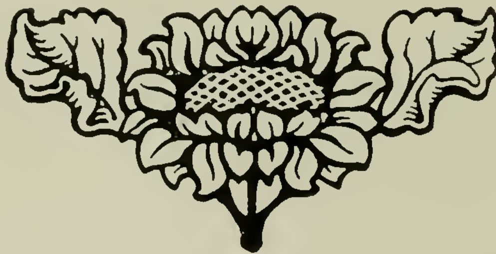
Er is nog al eens gesproken over de verwantschap tusschen Isaäc Israels en zijn vader. Eerlijk gezegd, in kleinigheden vond ik die niet.

Alleen, men kan zeggen, dat, waar Jozef Israels getuigde van Rembrandt de vrijheid geleerd te hebben om te schilderen zooals hij wilde, een vrijheid waar geen der Haagsche meesters zooveel gebruik van gemaakt heeft als hij, — zijn zoon Isaäc met dezelfde vrijmoedigheid zijn metierkennis ondergeschikt maakte aan zijn opvatting en aan de verschillende omgevingen waar hij werkte. Men kan ook zeggen dat beiden, vader en zoon, één zijn in het zoeken naar het volstrekte samengaan van het figuur met zijn omgeving, hetzij binnenshuis of buiten.

Onder de tegenwoordige Hollandsche meesters neemt Isaäc Israels een geheel aparte plaats in. Niet zoozeer door de onderwerpen — de jonge Amsterdammers hebben de laatste jaren veel in Parijs gewerkt, in eenigszins dezelfde café's, restaurants en tingeltangels, en trouwens het is niet het onderwerp dat de persoonlijkheid van een artiest bepaalt — maar in de eerste plaats door het licht dat zijn kleur doordringt, haar leven geeft; door de lichte toets waarmee hij de verf op het doek zet, door de precieuse pastels, de groote franchise, en vooral door de distinctie van zijn voordracht in motieven die bij velen de lust tot de „anecdote" hebben opgewekt, tot het onderstrepen van het type, waarvan hij alleen de éven verschijning in het licht, de beweging, de contour, het moment, schijnbaar slechts vluchtig, in werkelijkheid met vasten zin en vaste hand weet overeind te zetten.

G. H. MARIUS.

Den Haag, October 1915.





DE SCHILDERKUNST EN DE TOONEEL-VERTOONINGEN OP HET EINDE DER MIDDELEEUWEN

(Slot).



RIE voorname innovaties kan men opmerken in de passietafereelen der 15de eeuw, op het oogenblik waarop de passiespelen hun grootste uitgebreidheid hadden. En hier is de invloed klaarblijkend. In de eerste plaats valt een grootere en dramatische natuurgetrouwheid op in de opstelling van de talrijke personages. In de tweede plaats merkt men een realistische ruwheid op in de voorstelling van de soldaten en beulen. Het was de taak van den regisseur de aandacht van de toeschouwers gespannen te houden gedurende een spel, dat uren lang aanhield. Die taak kon hij slechts vervullen door in het spel kleine genre-tooneeltjes in te lasschen, die het publiek bevielen. Die tooneeltjes moeten niet minder in den smaak gevallen zijn van de kunstenaars, wier aangeboren levensblijheid en spotlust moest geprikkeld worden door zulk een tentoonspreiden van volkshumor. De derde innovatie bestaat in het invoeren in de schilderkunst van nieuwe voorstellingen, die ontleend werden aan de dramatische kunst. Om dit laatste vast te stellen, zullen wij van naderbij de onderwerpen moeten beschouwen, die de Schrift slechts vermeldt zonder meer en die toch door de schilders tot zeer eigenaardige tafereelen verwerkt worden, als het *Vervaardigen van het Kruis*, de *Nood Gods*, het *Nagelen van Jezus aan het kruis* en de *Kruisrechting*.

De *Nood Gods*, waarin Jezus wordt voorgesteld zittend op een aardhoop en wachtend op de marteling en die men niet verwarren moet met de voorstelling van Christus op den sarcophaag gezeten en zijn wonden toonend, is ongetwijfeld ontleend aan het tooneel, waar noodzakelijkerwijze dat wachten van Jezus noodig was tusschen den tocht naar Calvarie en de kruisiging, terwijl de beulen het kruis

gereed maakten. In de kunst ziet men daarom ook den wachtenden Christus en het bereiden van het kruis naast elkaar voorgesteld gedurende de 15de eeuw, en eerst in de 16de eeuw ziet men de figuur van Christus alleen voorgesteld, vooral in de beeldhouwkunst, tot zij zich ten slotte vereenzelvigt met het Ecce Homo. Het hechten van Jezus op een reeds opgericht kruis, zooals dit beschreven wordt in de Meditationes, is van zeer schilderachtigen aard, en toch hebben onze schilders, onder den invloed van gezichtsindrukken, die zij bij de vertooningen gekregen hadden, steeds de voorkeur gegeven aan de minder voordeelige voorstelling, waarin de Zaligmaker gehecht wordt aan een kruis, dat ten gronde ligt. Het is ook waar, dat zij aldus vollen teugel konden geven aan hun verbeelding en gelegenheid hadden om de beulen te caricatureeren, die de ledematen van Christus moesten uitrekken om ze op hun plaats vast te nagelen. Eveneens gaat men denken aan een sterken invloed van buiten uit, en natuurlijk van het tooneel, als men merkt dat in de voorstelling van het Calvariedrama de Vlaamsche primitieven Christus vertoonen als genageld aan het kruis, terwijl de beide moordenaars er slechts aan vastgebonden zijn. Want op het theater kon men na het uitvoerig tooneel van het nagelen van Christus op het kruis, niet weer hetzelfde herhalen voor elken moordenaar afzonderlijk; dit zou al te vervelend gewerkt hebben op de toeschouwers en men verkoos het de vertooning te bespoedigen, waar het de beide moordenaars betrof. Zijn daarenboven de personages, zoo levendig doende met woord en gebaar aan den voet van het kruis, op de *Kruisiging* uit het Ermitage toegeschreven aan Hubert van Eyck, en meer nog op het werk van een volgeling van dezen meester in de verzameling Glitza te Hamburg, niet als rechtstreeks overgenomen van het tooneel en herinneren zij niet op sprekende wijze aan de mise en scene, zooals wij ons die moeten voorstellen naar de kennis, die wij hebben van de toenmalige geestelijke spelen?

Evenals in de Kruisiging vinden wij in de *Kruisafneming* een sterk verschil tusschen de wijze van voorstellen in de Italiaansche en een deel van de Fransche kunst, waarbij de opvatting der Meditationes gevolgd wordt, en in de Vlaamsche kunst, die in dit opzicht waarschijnlijk aansluit bij de tooneelvertooningen. Er was inderdaad op het theater een buitengewone krachtinspanning noodig, om het lichaam van den Christus van het opgericht kruis neer te laten, zonder de illusie van een dood lichaam te breken. En, in tegenstelling met wat te lezen staat in de Meditationes en te zien is in het werk der Italiaansche primitieven, moeten de spelers weinig acht geslagen hebben op het

uittrekken der nagels, die eigenlijk niets vastgeklonken hielden. Gelijkvormig aan de Meditationes, stelt de Pieta bij de Italianen meestal het lijk van Christus voor, stijf uitgestrekt en rustend eenerzijds op de knieën van Maria en anderzijds op de knieën van Maria Magdalena. Zulk een strakheid kon men onmogelijk in de vertooningen voorstellen, ook al wilde men den tekst der Meditationes getrouw volgen. Men moest het lichaam ofwel geheel ten gronde laten liggen, ofwel laten rusten op de knieën van Maria en de beenen neer laten hangen, ofwel moest het bovendeel van het lichaam half opgeheven worden door de bedroefde moeder, door St. Jan of Jozef van Arimathea. En nu is het opvallend hoe de Nederlandsche schilderkunst deze gebeurtenis juist op deze drie verschillende wijzen voorstelt (1). Maar Van Puyvelde, wiens geleerde bewijsvoering wij steeds volgen, durft hier niet besluiten tot invloed van het tooneel, omdat er maar vermoedens zijn en dramatische teksten in dit opzicht ontbreken.

De mogelijkheid bestaat om in de Nederlandsche schilderkunst de geheele ontwikkeling van de voorstellingswijze der *Verrijzenis* te volgen. Die ontwikkeling moet dezelfde geweest zijn op het tooneel. Naar aloude overlevering zien wij eerst *Drie Maria's vóór het graf*, aan wie een engel de verrijzenis aankondigt (tafereel van Hubert van Eyck (?) in de verzameling Cook te Richmond). Wij zien verder Jezus stijgend uit den sarcophaag, met één been over den rand staande vóór den sarcophaag. Zoo moest het ook gespeeld worden in de passiespelen die, van het einde der 14de eeuw af, allerwege zoo talrijk waren. Tegen het midden der volgende eeuw werden de regisseurs vindingrijker en handiger — dit blijkt uit de beschrijvingen van de kroniekschrijvers over verschillende weelderige prinselijke feestelijkheden, en dan zullen zij het aangedurfd hebben den Zaligmaker — door middel van een of ander vliegwerk, te laten zweven boven het graf. Juist in dit tijdperk komt algemeen in zwang de nieuwe voorstelling van den Christus, uit het graf opgestaan en zwevend in de lucht. Het gaat niet aan hier te spreken van invloed vanwege godvruchtige boeken. Er zijn zelfs gevallen aan te halen, waarin de verluchting van die boeken Jezus voorstelt zooals hij over den rand van den sarcophaag schrijdt, terwijl nochtans de tekst ernaast spreekt over de gesloten en verzegelde deuren, waar Christus doorheen kwam. Men voelt dus in de heele evolutie van de

(1) De eenige uitzondering, die Van Puyvelde meende te hebben gevonden in een tapijt, dat een Pieta voorstelt en bewaard wordt in de Koninklijke Museums van het Jubelpark te Brussel, is feitelijk maar een vrije vertolking van de Pieta van Perugino. (Uffizi te Florence). Dit voorbeeld versterkt dus nog zijn thesis. (Zie *Jos. Destrée*, *Bulletin des Musées royaux*, 1903, p. 17 vlg).

wijze, waarop de verrijzenis wordt voorgesteld, den invloed van het tooneel. Wat de *Hemelvaart* betreft, hier is de werking van de geestelijke vertooningen onaannemelijk: de opvatting is al te primitief. Mâle overdrijft al te zeer als hij zegt dat vóór de 15de eeuw de *Nederdaling van den H. Geest over de Apostelen* alléén verbeeld werd door middel van stralen, die van den bek der duif gingen naar de vergaderde apostels. Er zijn oudere voorstellingen aan te wijzen, waarin de H. Geest verschijnt onder de gedaante van vlammen. Hier is geen enkel bewijs van tooneelinvloed te ontdekken.

Wanneer wij nu overgaan tot het leven der H. Maagd, dan vinden wij in het apocryphe evangelie *De nativitate Mariae*, de uitvoerigste beschrijving van de *Verloving van Jozef en Maria*. De Nederlandsche schilders schijnen zich bij dien tekst te hebben gehouden. Wij mogen te rechte met Van Puyvelde aannemen, dat zij met die voorstelling zijn vertrouwd geworden door tusschenkomst van het tooneel. De Mariaspelen waren reeds talrijk in den aanvang van de 15de eeuw. Nu vond juist in dit tijdperk de kunst de prototypen van deze gebeurtenis, en, wat meer is, enkele bijzonderheden van de geschilderde tafereelen vindt men niet terug, noch in de Italiaansche kunst, noch in de geschreven teksten. Het kan volstaan hier als voorbeeld aan te halen het anecdotische, dat men vindt in de werving om Maria's hand. Al de bizonderheden, die voorkwamen in de *Eerste Bliscap van Maria* komen ook voor in het *Huwelijk der H. Maagd* uit de kathedraal te Antwerpen, toegeschreven aan Rogier van der Weyden, die stadsschilder was te Brussel in de jaren, waarin dit stuk aldaar gespeeld werd. Het overlijden, de begrafenis en de hemelvaart van Maria werden ook vroeg gespeeld te Brussel in de *Sevenste Bliscap van Maria*. Wel is er geen invloed van de tooneelvertooningen te merken in de *Dood van Maria* van Hugo van der Goes (Museum te Brugge), maar men ziet dien invloed wel in de Nederlandsche tafereelen, die de begrafenis en de hemelvaart van de H. Maagd afbeelden. Men vindt hem er zelf op de duidelijkste wijze. De legende en de dramatische vertooningen verschillen met elkaar in meer dan één opzicht, en nu merkt men dat de geschilderde tafereelen met de teksten der legende verschillen op dezelfde wijze en in dezelfde bizonderheden als de tooneelspelen, wat men alleen verklaren kon door onloochenbare betrekkingen tusschen tooneel en schilderkunst.

Wij moeten dan ook wel, met Van Puyvelde, den nadruk leggen op het overgroot belang van de kennis van de Nederlandsche letterkunde en het Nederlandsch tooneel voor alwie zich wijden wil aan

de studie van de Vlaamsche kunst. Tot staving daarvan kan men geen geschikter voorbeeld aanhalen dan de twee schilderijen uit het Brusselsche Museum, die de *Hemelvaart der H. Maagd voorstellen* en die A. J. Wauters toeschrijft aan Albrecht Bouts (Nos 534 en 535 van den Catalogus). Naar het oordeel van Leo van Puyvelde is n°. 535 ontstaan vóór n°. 534 en diende het eerste tot model van het tweede. En wel om de volgende reden. Naar luid van de legende viel een groote menigte Joden den begrafenisstoet aan, om zich meester te maken van het lichaam der Moeder des Heeren. Alwie de hand durfde slaan aan de kist werd door den Hemel gestraft en kwam er niet meer toe ze van de kist los te maken. In het tooneelstuk gebeurt dit slechts met twee Joden. Nu kan men op de schilderij n°. 535 opmerken dat vier handen aan het lijkkleed bleven. De schilder, die dit tafereel vervaardigde, moet een vertooning van de *Sevenste Bliscap* bijgewoond hebben, waarin „handen" — handschoenen voorzien van haakjes — vastgehecht werden aan het lijkkleed; de schilder van n°. 534, Albrecht Bouts, heeft echter de heiligschendende handen en de Joden, met stomparmen, welke zich krampachtig ten gronde wringen achter den stoet, weggelaten en zoo gaf hij er een bewijs van dat hij onbekend was met de legende en tevens met de tooneelvertooning, die er uit getrokken was. Van een iconographisch standpunt uit, kan hij dus bezwaarlijk de vervaardiger zijn van de beide schilderijen en bepaalde hij er zich dan bij, een oudere voorstelling van een andere schilder, onvolledig, te vertolken.

Uit dit reeds lang maar nochtans onmisbaar onderzoek blijkt dat de invloed van het Nederlandsch tooneel op de schilderkunst van de 15de en 16de eeuw in Vlaanderen veel uitgebreider was dan men het aanvankelijk zou meenen. Wij kunnen niet onvermeld laten de studie, die Van Puyvelde gewijd heeft aan de betrekkingen, die bestonden tusschen het theater, als installatie zelf, en het werk van onze Vlaamsche primitieven. Met veel meer zekerheid dan alwie vóór hem dit gebied betraden, spreekt deze schrijver over de insceneering van het middeleeuwsch tooneel. Al de decors waren er naast elkaar geplaatst en de toeschouwer kon van zijn plaats uit de achtereenvolgende episoden van het drama volgen, nu aan de linkerzijde, dan aan de rechterzijde van het verhoog, naarmate de plaats waar men veronderstelde dat ze voorvielen. De spelers, zoowel bij het wereldlijk als bij het geestelijk tooneel, verplaatsten zich eenvoudig van de eene plaats naar de andere en men beschouwde het alsof zij aldus met één stap uitgestrekte afstanden aflegden. Op dezelfde wijze verbrokkelden de schilders uit de 15de eeuw de mise en page, ten nadeele van de eenheid hunner

tafereelen. Het is waar dat de Italianen dit den Vlamingen reeds lang voorgedaan hadden; ook de miniaturisten pasten deze verspreiding der verschillende bijeenkomstige scenen van een legende toe, om de eenvoudige reden dat men de bladzijden vullen moest tot onderricht van den lezer, en, om dat te doen, beeldde men zoo volledig mogelijk den geheelen inhoud af van den tekst, waarmee de verluchting in verband stond. Kan men nu logisch aannemen dat de kunstenaars der 15de eeuw zoo ganschelijk zouden nagelaten hebben de onmisbare eenheid te geven aan hunne schilderijen, alleen uit slenter; dat zij slaafs het werk zouden navolgen van de miniaturisten, die dan toch in de 15de eeuw meestal maar kunstenaars van tweeden rang waren? Is het niet redelijker aan te nemen, dat het tooneel veel werkdadiger dan gelijk welk andere kracht-van-buiten zijn invloed kon doen gevoelen op de schilders om hen de traditie der miniaturisten te doen behouden en dat deze invloed nog krachtiger was op hen, die de schilderijen bestelden en die veeleischend waren voor hun geld? Het is waarschijnlijk. Men kan een versterking van deze opvatting vinden in het feit dat deze verbrokkeling van de voorstelling op de paneelen niet voorkomt vóór de groote uitgebreidheid, die het geestelijk tooneel kreeg in de 15de eeuw, en in het feit dat deze zóó conventioneele vorm een ruime verspreiding kreeg, ruimer nog ten onzent dan in Italië. Wanneer naderhand de kunstenaars der 16de eeuw door de renaissance veroverd werden, zagen zij af van deze verbrokkeling van de episoden en, in hun dwepende vereering voor de wetten der schoonheidsleer, gingen zij terug naar de eenheid van onderwerp. We voegen hier nog bij, dat de scenen, welke op de vermelde tafereelen voorgesteld worden, over 't algemeen scenen zijn, die men voordeelig op het theater kon vertoonen en die er feitelijk vertoond werden. Dit geldt o. m., van de twee paneelen van Memling, die voorstellen de *Passie* (Museum, Turijn), en het *Leven der H. Maagd* (Pinakotheek, Munchen).

Hoewel de requisieten en het decor veel vollediger en veel ingewikkelder waren, en ook veel prachtiger, dan men gemeenlijk aangenomen heeft, moet toch de invloed, die ervan op de kunstenaars kon uitgaan, gering en veeleer schaarsch geweest zijn. Doch het is voldoende vast te stellen dat aan het decor zooveel zorg besteed werd, om ons te overtuigen van de diepte van den indruk, dien zulk een tooneel kon maken op den middeleeuwschen toeschouwer, indruk die veel krachtiger was dan men het tot nog toe meende. Evengoed als op dit theater der 15de eeuw, vindt men in de gelijktijdige schilderkunst den hemel voorgesteld als een poort en als een troon en de hel als een

drakenmuil; ook binnenkamers worden er langs drie zijden tegelijk open vertoond, opdat alle blikken er toegang zouden hebben, en eveneens komen er talrijke gordijnen in te voorschijn, die men naar goeddunken open en toeschuiven kon. Toch is hier niet te spreken van onbetwistbaren invloed, al evenmin als waar het 't decor in 't algemeen betreft. Misschien is er een uitzondering te maken voor het licht, dat Jozef draagt in de meeste schilderijen van de Geboorte en de Aanbidding der Herders. Inderdaad, dit licht verlicht niets, daar deze gebeurtenissen meestal geschilderd zijn, alsof zij in klaarlichten dag voorvielen. Het lijkt of men hier te doen heeft met een herinnering van de tooneelvertooningen, waar dit detail het eenige middel was, naïef maar onmisbaar, waarover de regisseur beschikte om den toeschouwer te doen begrijpen, dat deze gebeurtenissen gedurende den nacht plaats grepen. Op de meeste van die paneelen beschut de H. Jozef de weifelende vlam der kaars met de open hand, net zooals hij het moet gedaan hebben op het verhoog in open lucht. Dit gebaar, dat men aardig zal gevonden hebben, zal men weergegeven hebben om de eigenaardigheid ervan en niet uit technische onmacht, want de schilders waren ervaren genoeg in hun ambacht om natuurgetrouw een nachteffect weer te geven, reeds vóór de gebroeders Van Eyck; men zie maar eens de *Aanhouding van Christus in den Olijfhof* in het Getijdenboek van Chantilly. Niettemin duurde het nog lang eer Hugo van der Goes of een met hem verwant meester in het Breviarium Grimani, van deze grove conventie der kaars in vollen dag, afzag en het waagde de *Geboorte* te belichten door van het Jezuskind een lichtbron te maken, die over de omgeving klaarte verspreidde.

Laten wij nu overgaan tot de kleedij. Het schijnt ons aannemelijk dat over het algemeen de regisseur uit de naastbijgelegen sacristie de schoonste gewaden ontleende om er God den Vader en de engelen mede uit te dossen. Daar vond hij inderdaad, zonder de minste onkosten, de rijkste gewaden. Wel doen ons de Nederlandsche schilderstukken veel gevallen aan de hand van een dergelijk ontleenen van kerkelijke gewaden voor dezelfde personages, maar zonder verdere bewijzen mag men aan de geestelijke spelen geen invloed toekennen, die in voldoende mate kan uitgegaan zijn van de godsdienstige plechtigheden. Men kan niet hetzelfde zeggen van de rol, die de schilders Jozef laten spelen; zij laten hem verschijnen als een geknakten grijsaard, schuchter en bespottelijk. Dit was een rol, die de speler op het tooneel naar hartelust kon aandikken tot groot vermaak van het publiek. De schilder moest dit personage belangwekkend vinden en zich vermeien in

de volksche goedrondheid van de tooneelen, waarin Jozef verscheen, en met genoegen zal hij ze vastgezet hebben op zijn paneelen. Wat de invloed betreft, die op de schilderkunst uitging van de naaktfiguren van Adam en Eva en andere bijbelsche en allegorische personages, die als naakt op het tooneel moesten voorgesteld worden, die invloed moet nietig geweest zijn, tenzij hij een factor was, die meehielp om het lichaam realistischer weer te geven. Satan verscheen ook eerst ten tooneele, vóór hij in de schilderkunst afgebeeld werd als een hybridisch wezen, half-draak of slang en half-vrouw. In dit opzicht weer zijn de teksten uitdrukkelijk. Men mag hier spreken van invloed of van gelijktijdige ontwikkeling, de overeenkomst is toch de moeite waard om aangewezen te worden.

Men heeft gemeend aan den invloed van het tooneel de groote artistieke vernieuwing der kunst op het einde der 14de eeuw te mogen toeschrijven. Wij hebben er reeds op gewezen dat deze thesis op drijfzand gebouwd is. Dit gezond realisme, dat de schilderkunst geheel wijzigde en, zooals het zoo snedig gezegd werd door graaf Paul Durrieu, dat het doek van den achtergrond doorboorde om de gouden gewaferde achtergronden te vervangen door smaakvolle uitzichten op bebouwde landschappen en op schilderachtige stadsgezichten; dit realisme, dat de personages elk een afzonderlijk leven schonk, ze met smaak kon groepeeren, en het geheel zoodanig kon omgeven met atmosfeer en licht, dat men de illusie kreeg te staan vóór de natuur zelf; dit realisme kon geenszins de middeleeuwsche tooneelvertooningen als rechtstreeksche oorzaak hebben. Wie dit beweerde, verspreidde een ergerlijke dwaling, die onverwijld moest aangeklaagd worden. Leo van Puyvelde heeft zich tegen deze bewering verzet met een objectiviteit, die alle tegenspraak onmogelijk maakt. Verschillende factors waren noodig om de schilderkunst de hooge volmaking te doen bereiken, die nu de voornaamste bekoorlijkheid uitmaakt van de Vlaamsche werken, waarin men langen tijd de spontane geboorte zag van de moderne schilderkunst. Onder die factors is het tooneel, op verre na, niet de voornaamste. Wij hebben gezien, dat het realisme gedeeltelijk zijn oorsprong had in het temperament zelf der Nederlanders, in den analytischen geest, waardoor dit volk zich onderscheidt van het Latijnsche ras, dat begaafd is met een synthetischer inzicht; maar voor een groot deel is dit realisme ook een vrucht van den Vlaamschen voorspoed, die onze schilders er toe bracht liefdevol en nauwkeurig weer te geven wat hun onder de oogen viel en wat hun een groot genot in het leven was. Ook de franciscaansche geest was niet vreemd aan deze voor-

liefde voor de omringende werkelijkheid. Zoo werd de aanschouwde natuur het ideaal van onze schilders en deze vloed van realisme, die steeds breeder werd, bevorderde op zijn beurt de iconographische vernieuwing, maar hij deed dit volstrekt niet alléén. Waar kwam dan gedeeltelijk die kracht-van-buiten vandaan, die sterk genoeg was om traditionalisten in Vlaanderen, op het gebied der beeldenleer, te dwingen buiten den engen slenter te treden en voortaan hun voorkeur te richten naar nieuwe onderwerpen en nieuwe interpretaties, die verschilden van deze, welke in zwang waren? Die kracht ging uit van de tooneelvertooningen; dit meenen wij hier genoegzaam te hebben bewezen. In de geestelijke spelen, en alléén daar, hebben de schilders de voorstellingen kunnen zien, die hun voorgangers niet afbeelden. Daar ook hebben zij die nog ongebruikte bizonderheden kunnen oprakelen, die nieuwe vertolkingen van gangbare thema's, kortom al dat schilderachtige, waarvan de volksche goedrondheid hen moest bekoren, wanneer zij het in de geestelijke spelen ten tooneele zagen en waarvan men de aanwezigheid op hun tafereelen niet anders verklaren kan.

Dank zij Van Puyvelde is de geschiedenis der Nederlandsche schilderkunst met nieuwe vondsten verrijkt. Voortaan mag men niet meer onbekend zijn met deze belangrijke bijdrage tot opklaring van de schaduwen, waarin de geboorte van de Vlaamsche school met de gebroeders Van Eyck nog gehuld is. Zoomin als op eenig ander gebied mag men in de kunst een „génération spontanée" aannemen. De realistische visie onzer primitieve schilders noch de iconographische vernieuwing, die wij in hun werk te voorschijn zien komen, waren tot nog toe moeilijk te verklaren. Er is nu een nieuwe stap gedaan, een uitgestrekte stap. Toch is het onderwerp niet uitgeput. Van Puyvelde heeft bewezen wat hij bewijzen wou. Zoo het ontstaan van het realisme nog steeds onvoldoende verklaard is, toch heeft de schrijver op zijn minst aangetoond dat de invloed van het tooneel, die door Mâle als overwegend werd voorgesteld, in dat opzicht zooveel als nietig is. De invloed der geestelijke spelen liet zich alleen gelden op de iconographische vernieuwing en daar was hij belangrijk. Noch de ontleeningen aan de Italianen, noch de verhalen van de godvruchtige boeken, noch de argelooze teekeningen hebben in dit opzicht een sterk merkbaren invloed gehad op de kunst der Nederlanden. Hier heeft vooral het theater gewerkt door suggestie. Wij hebben nagegaan hoe dit gebeurde. Andere zijden van dit problema blijven nog in 't duister. De schrijver, dien wij tot hiertoe gevolgd hebben, schijnt bizonder begaafd om ze eens te belichten.

De geestelijke spelen werden ontleend aan de Schrift of aan de Levens der heiligen. Er waren mysteriespelen en mirakelspelen. Van Puyvelde bepaalde zich grootendeels bij de eerste soort, die verre uit het talrijkst en belangrijkst is. Men moest nu nog de mirakels en heiligenlegenden ontleden, die, evenals de mysteriespelen, door de godvruchtige broederschappen en de ambachten ten tooneele gebracht werden. „De leden der broederschappen speelden dikwijls zelf de geschiedenis van hun patroon; dit was, dachten zij, de beste en de verdienstelijkste wijze om hem te vereeren [1].” De spelen, waarin een heilige de hoofdrol had, werden gewoonlijk vertoond op het patroonsfeest, binnen of dichtbij de kerk, die er den naam van droeg, en die vertooningen waren zoo talrijk en zoo afwisselend, dat men den heelen kalender zou moeten afschrijven om ze op te sommen. Laten wij hier echter bijvoegen dat dit slechts geldt voor de 16de eeuw, daar de mirakelspelen vóór dit tijdperk zeer zeldzaam waren. En nu vindt men insgelijks in de Nederlandsche schilder- en beeldhouwkunst van het begin der 16de eeuw, twee soorten onderwerpen: de tafereelen uit het leven en de passie van Jezus en van de H. Maagd en die uit het leven van de heiligen. Het moet dus geenszins verwonderen, dat men in een gebeeldhouwd of geschilderd altaarstuk, dat episoden voorstelt uit het leven van een heilige, een getrouwe weergave vindt van de tooneelordonnantie van een mirakelspel, dat vertoond werd ter eere van dien heilige, met medewerking misschien van de kunstenaars, waarvan het werk aan ons oordeel onderworpen is. In 1456 werd te Lier een stuk gespeeld door de *gesellen van de logiën*, d. i. de steenhouwers, metselaars en timmerlieden, die aan de kerk aldaar werkzaam waren. En wij weten dat die ambachtslieden, te zamen met de beeldhouwers, één broederschap uitmaakten, het broederschap der vier gekroonden, waartoe behoorde, althans in België, alwie den hamer hanteerde [2].

Niet zonder reden heeft dus Jacques Mesnil — en we stellen er prijs op het met hem eens te zijn — gewezen op den overgrooten invloed, die op de beeldhouwers van de houten altaarstukken uitgeoefend werd door het tooneel, dat de achtereenvolgende episoden van het drama in naast elkaar geplaatste decors voorstelde; des te meer daar noodzakelijkerwijze deze beeldsnijders, meer nog dan schilders, verplicht waren al de voorvallen der geschiedenis in talrijke groepen in te deelen. Misschien zag Jacques Mesnil ten onrechte in de gebrekkige en zeer conventioneele perspectief der gebeeldhouwde groepen,

(1) E. Mâle, a. w., p. 185.
(2) *Em. Neeffs, Histoire de la Peinture et de la Sculpture à Malines*, Vol. I, p. 9.

welke tegen elkaar aangeplakt zijn op gebouwen of schilderachtige achtergronden, een invloed van een systeem van coulisse-decors, die op het middeleeuwsche tooneel niet in gebruik waren. Maar dit detail daargelaten, blijven zijn opmerkingen over de altaartafels in den vorm van poppenkasten toch zeer gegrond. Wat de mirakelspelen betreft, blijven er uit een vergelijkende studie van de zeldzame teksten en de desbetreffende schilderijen en beeldhouwwerken, nog wel bewijzen van invloed op te sporen, zooals Van Puyvelde er heeft kunnen ontdekken in de mysteries in verband met de schilderkunst.

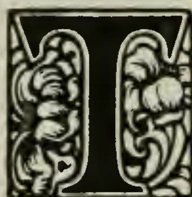
Indien de gebeeldhouwde altaarstukken, waarin het leven van heiligen wordt verhaald, betrekkelijk zeldzaam zijn en gemeenlijk van zeer laten datum, dan is dit niet altijd het geval met de geschilderde luiken. En dit is begrijpelijk. De kerkelijke gemeente of de schenker, die een gebeeldhouwd altaarstuk bestelde, vond in de werkhuizen reeds op voorhand gereed gemaakte werken of althans modellen van de verschillende groepen, die passen konden in een bepaald altaarstuk. Daardoor was de uitvoering gemakkelijk en de verkoopprijs aanmerkelijk laag. Op nauwkeurig aangemeten luiken konden dan geschilderd worden de onderwerpen, die de kooper verkoos, onderwerpen, die een aanvulling waren voor de passietafereelen of meestal episoden uit het leven van den heilige, die vereerd werd in de kerk, waarvoor het altaarstuk bestemd was. Vooral in die geschilderde luiken, nog te weinig bekend en te zeer misprezen, zal men den belangrijken invloed moeten opspeuren van het tooneel op de kunstenaars, die geheel nieuwe onderwerpen moesten behandelen. Inderdaad, de overlevering bleef veel meer te kort voor deze onderwerpen dan voor de gewone scenen uit de passie van den Zaligmaker. Het grootste aantal van die geschilderde luiken en de enkele schilderijen met heiligenlegenden dagteekenen weliswaar, evenals de gebeeldhouwde altaarstukken, uit het einde van de 15de en het begin van de 16de eeuw. Er is nog ernstig studie van te maken; de geleerden hebben eenigszins dit tijdperk veronachtzaamd om zich meer uitsluitend te wijden aan onze eigenlijke primitieven en onze grootmeesters van het quattrocento. Deze studie is er niet te minder belangwekkend om, en er zijn verrassende vondsten te doen. Daar ligt nog een heel veld braak voor hen, die de middeleeuwsche Vlaamsche letterkunde kennen, en hij, die het zal ondernemen om dit nog duistere deel van de geschiedenis der Vlaamsche schilder- en beeldhouwkunst te belichten, zal, evenals Leo van Puyvelde, den warmen dank verdienen van allen, die belang stellen in de problema's van de kunstgeschiedenis. CAMILLE POUPEYE.



KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: DEN HAAG. :-:



ENTOONSTELLING VAN KLEIN-PLASTIEK BIJ D'AUDRETSCH. De vereeniging „Kunst aan Allen" heeft gemeend nogmaals een tentoonstelling van beeldhouwwerken te moeten houden, om de aandacht te vestigen op een tak van kunst, die in ons land nog lang niet genoeg gewaardeerd wordt. Wij schreven nogmaals, omdat in 1912, in deze zelfde zalen, een expositie werd gegeven van Hollandsche beeldhouwkunst. Deze droeg wel een anderen titel, maar in wezen was zij toch wel ongeveer gelijk aan de tegenwoordige. Want wat onze beeldhouwers maken behoort grootendeels tot de klein-plastiek, daar opdrachten tot het maken van levensgroote beelden, om zoo te zeggen, niet voorkomen.

Een vergelijking tusschen beide exposities valt niet ten voordeele uit van de laatste. Wel geeft deze een vrij goed beeld van wat er in deze kunst voor stroomingen bestaan, hoe er gedacht en gewerkt wordt, maar het aantal deelnemers is veel kleiner dan dat, hetwelk in de zalen, toen nog aan Biesing behoorende, exposeerde.

Als we eens nagaan wie er alzoo hadden kunnen inzenden, dan komen we tot de conclusie dat ongeveer de helft ontbreekt, waaronder Pier Pander, Tjipke Visser, zoo uitnemend op de vorige vertegenwoordigd, Rachel van Dantzig, Georgine Schwartze, Jacobs, Bronner, Jeltsema, Falise, Odé en Dea Meeter.

Tegenover het gebrek der onvolledigheid staat de groote zorg, waarmee de catalogus voor deze tentoonstelling werd geredigeerd. De Commissie voor de beeldende Kunsten heeft daar alle eer van. De werken zijn met data aangegeven, een massa reproducties verhoogt zeer het doelmatige van dezen catalogus, die voor later een prettig document zal zijn.

De realistische richting is vertegenwoordigd door Van Wijk, Dupuis en Hesselink, de decoratieve, ornamentale, stileerende, door Altorf, wiens ebbenhouten prediker, met den extatischen blik ten hemel, wel een zeer sterke impressie maakt. Dit beeld bewijst dat deze klein-plastieker bij uitnemendheid groot in het kleine kan zijn.

Verder behoort tot deze categorie H. Krop en Th. van Reijn, twee nieuwelingen, waarvan de eerste een beeldje „Honger" inzond vol mysterie en de tweede, figuurtjes in zwavel, van geen al te aangename kleur.

Mendes da Costa staat met zijn monumentale opvatting dichter bij deze groep dan bij de eerstgenoemde realisten.

Wel is ook hij realist, maar geen impressionistisch kunstenaar, die de toevalligheden geeft, maar een die deze voorbij ziende, tot de kern der dingen weet door te dringen.

We denken hier aan zijn sterk zelfportret, dat een en al lachen werd, aan de groote „Havik" met de streng gestileerde veerendos, die aan een Boeddhistische Garuda doet denken.

Japansche, Egyptische en Boeddhistische kunst heeft op de modernen zeer sterken invloed gehad. De Japanners leidden Altorf bij het snijden in ivoor en in hout. De Egyptenaren Mej. Van Hall bij het zoeken naar grootheid en rust.

Nog waren er werken van Mej. Carbasius, te veel nog een leerling van Toon Dupuis; van Vreugde, die een poezelig lief naakt zond, heel knap in hout gesneden, van Mej. Vaillant, een hand en een masker, Socrates genaamd, dat eigenaardig afgesneden, een goede natuurstudie is. Verder stelde Van der Hoef eenige medailles ten toon, die zijne kleine figuurtjes niet kunnen doen vergeten, terwijl Zijl in zijn „Bizon" de impressionisten zeer nabij staat.



LEDENTENTOONSTELLING IN PULCHRI STUDIO. De belangstelling wordt op de tentoonstellingen van dit genootschap in den laatsten tijd hoofdzakelijk opgewekt, door wat op het gebied van stilleven en het portretschilderen is gepresteerd.

Dit was vroeger niet het geval, toen de exposities de weerspiegeling konden worden genoemd van de Haagsche school.

Het landschap heeft er zijn schoonen tijd en zijn groote vertolkers gehad. Thans is het op enkele uitzonderingen na tot een herhalen van gekende opvattingen gekomen, en heeft daardoor de interesse verloren, die het vroeger zoo ruimschoots en zoo terecht ten deel viel.

Het portret en het stilleven waren verwaarloosd. Geen wonder dat nu aan beide meer aandacht wordt geschonken. Walter Vaes, Mevr. Bisschop Robertson, Anna Abrahams, zij zonden op deze tentoonstelling stillevens, waarin de moderne geest, de kleurlievende en atmospheerbeminnende zich aansluit bij de meer contemplatieve, die uit de oude stillevens spreekt.

Oldewelt staat al heel dicht bij het werk onzer oude meesters in zijn boekenstilleven, waar de stofuitdrukking, de kracht der oude stillevens, samengaat met een teerheid, die van modernen aard is.

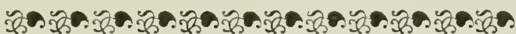
Arps en Haaxman zijn de ziellooze, zielige vertolkers van de nature-morte, die, zonder eenig schilderstalent, de voorwerpen tot doode dingen maken, waaraan al het wezentlijke ontbreekt.

Portretten zonden: Vaes, het bekende fijne van Mevr. De Stuers, dat we vroeger op een tentoonstelling zijner werken bij Kleykamp reeds zagen; Floor Arntzenius, een mannenbeeltenis, die bij een lichtelijk virtuose schildering een diepe kleur bezit; Buisman, dat van een dame op leeftijd, aangenaam van aspect door een fijne grijze harmonie en Mension, die heel trouwhartig de effigie van zijn moeder, zonder eenige vermooiing, zoo eenvoudig mogelijk schilderde

Over de andere inzendingen kunnen we kort zijn. Daaronder valt te memoreeren een liggend naakt van Haverman, stijlvol behandeld; een havengezicht van Wolter, ruig en krachtig geborsteld; het „Atelierbezoek" van R. Ives Browne, waarin deze schilder gelukkig eens weer goed voor den dag komt; de wat ijle Oost-Indische kers van Frans Oerder, het gloedvolle stilleven van M. Schildt en de vijver van G. Windt, waaruit een fijn gevoel spreekt.

De inzending van Jan Hingman, een interieur met staand figuur, zeer oneigenlijk „De groene gemberpot" genoemd, een „Winter" van P. de Regt, en het „Boerenerf" van Mej. Anna Lehman, bezitten elk iets eigens.

G. D. GRATAMA.



:-: LONDEN :-:



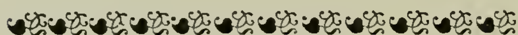
WERK VAN BELGISCHE KUNSTENAARS. IN MESSRS. KNOEDLER'S GALLERIES. Na de min of meer officieele en gemengde tentoonstellingen van Belgische kunst te Londen en in andere Engelsche steden gehouden, brengt ons deze tentoonstelling in „besloten" en uitgelezen gezelschap. Slechts zes kunstenaars zijn er vertegenwoordigd. Alb. Baertsoen heeft er twee importante werken van vóór den oorlog: *Weerschijn op het water, bij avond*, en *Schemering te Gent*, — en één tijdens de ballingschap uitgevoerd: de Theems bij winter. Dit laatste interesseert ons natuurlijk bijzonder als een document van de wijze waarop een Vlaming Londen ziet en interpreteert: we raken hier een nieuwe phase in de Vlaamsche kunstgeschiedenis... Het stuk vertoont eenige besneeuwde vrachtschuiten, dobberend langs de kade; in de verte den overkant der rivier, wegdoezelend in rook en in dikken, gelen mist; geen enkele figuur

verlevendigt dit doodsche tooneel, waaruit een sombere, gedrukte stemming spreekt.

Vol levendigheid daarentegen is het forsche, sympathieke werk van Mej. Alice Ronner, welke, zooals wij het vroeger reeds opmerkten, een heel nieuwen weg is uitgegaan. Haar „verslenste Rozen" in een glazen bol, uitlossend tegen een lichten, bonten achtergrond, is een wonder van stofuitdrukking.

André Cluysenaar vertoonde een aantal in Engeland uitgevoerde portretten, waarin zijn streven naar breede behandeling en tevens naar elegantie tot uiting komt; het is knap werk, hoewel de schildering niet steeds boven de materie uitkomt.

Wat Van Rysselberghe en Khnopff hier vertoonden, was reeds van andere tentoonstellingen bekend. Ook zag men met genoegen het voortreffelijke werk van Victor Rousseau terug, dat onlangs in dit tijdschrift uitvoerig behandeld werd. B.



:-: ROTTERDAM :-:



UNSTHANDEL „DE PROTECTOR". Bij de rij goede tentoonstellingen door dezen kunsthandel bij voortduring gehouden, sluit deze van Maurice Sys gevoegelijk aan. Er is in den Rotterdamschen kunsthandel een keuze gedaan uit het vele, te vele werk, 't welk de tentoonstelling in Den Haag (zalen d'Audretsch) omvatte. Enkele rijpe en beduidende schilderijen zijn daaruit genomen en in Rotterdam bijeen opgesteld. Zoo maakt dan deze tentoonstelling een rustiger en ook veel gunstiger indruk dan de Haagsche Het overzetveer in Baerle vind ik met genoegen terug. Het is een schilderij, waarin de schilder zich eens wat langer verdiepte, tot hij den buitenkant van 't schilderij voorbij, het innerlijk ervan vond, dat, wat verder tot hem sprak, in de uiterlijke teekenen van lijn en kleur. De gevoelsoverdracht, die men stemming kan heeten, ondergaat de beschouwer voor dit doek. De verlatenheid van een klein dorp in sneeuw, de neerdrukkendheid van de dorpsche stilte in 't late namiddaguur en de zwijgzaamheid van de dorpsche menschen: het is het innerlijke stemmingsbeeld door sobere lijnen en ingetogen kleuren tot ons nader gebracht. De sterke stemming, die de schilder ervoer, heeft vastheid gegeven aan zijn vertolking. En zoo keert dit merkwaardig bij dezen schilder terug als in een onvermijdelijk verband: een inhoud, die wat gevoelsdiepte betreft, evenredig is aan zijn uitspraak.

Blij en licht als forsch beeld van gedijend leven zag de schilder het Vlaamsche paard, dat tegen de zon in gezien als een rand van licht rond 't lijf heeft staan. Hier is een teekening in pastel, een materiaal om mee te werken, waarin Maurice Sys met deze proeve geducht thuis blijkt. Een avond op de Leie, een frisch van zeewind doorwaaid havengezicht is voorts bij het verdienstelijke werk te noemen.



KUNSTZAAL OLDENZEEL. De tijd, dien we beleven, heeft moed gevend gewerkt op de energie van den schilder J. C. Heyberg. Deze blijkt namelijk een twaalftal jaren geleden ongeveer, een aantal militaire schetsen en schilderijen, ontleend aan het leven in de kazerne, te hebben vervaardigd, die hij nu, in dezen militairen tijd, heeft voor den dag gehaald. Een oud type uniform komt er nog op deze doeken voor en waarschijnlijk zullen nog wel meer bijzonderheden in deze werken den militair onderlegden verouderd toeschijnen. Zijn soldatenstukken gewoonlijk weinig in trek, nu vallen ze, krachtens den tijd dien we beleven, wat meer in den smaak. Toch is er wel degelijk aan verscheidene proeven van deze kunst een kant van schilderachtige belangrijkheid, die een belangstelling in dit werk als zoodanig wel eenigszins kan rechtvaardigen. Wanneer de schilder in het palet der Haagsche school vervalt (bijv.: St. Nicolaasavond) is hij niet op dreef doch tot gelukkige uiting van een frisch eigen palet komt hij in een werk als „Het nummeren van soldatengoed". Zoo is er nog wel hier en daar een staal van een verdienstelijke kleur te zien, van bepaalde inleving in het onderwerp.

ALBERTINE DRAAYER—DE HAAS.



PIETER AERTSZ EN JOACHIM BEUCKELAER



IJ gelegenheid der plaatsing in den gevel van het Stedelijk Museum te Amsterdam van het Pieter Aertsz-beeld, vervaardigd door den jongen beeldhouwer Th. van Reyn, werd er in de Rijks Academie een tentoonstelling gehouden van dezen belangrijken zestiend'-eeuwschen Vlaamsch-Hollandschen meester en zijn leerling Joachim Beuckelaer. Die tentoonstelling was aan uitgebreidheid nog al bescheiden. Het was de ijlingsche uitvoering van een vrijwel plotseling opgekomen plan, terwijl ook, onder de tegenwoordige omstandigheden, er geen ruime en uitgelezen collectie te verwachten was. Intusschen werd er met inzendingen van binnen de grenzen, toegevoegd aan de belangrijke schilderijen uit het Rijksmuseum, toch nog een presentabele en ook leerzame tentoonstelling samengesteld.

Zoo konden we, vooral ook door de inzendingen van den schilder Tholen en den heer Splinter, onze kennis aan Pieter Aertsz weer eens verlevendigen, terwijl er tevens gelegenheid was tot een vergelijkende studie van twee schilders, die in hun werken toch een bedriegelijke overeenkomst toonen. Slechts zelden heeft Pieter Aertsz zijn werken met het bekende karakteristieke monogram geteekend. Soms valt de afkomst documenteel vast te stellen. Daarbij toont hij zich in zijn werk nog al eens ongelijk; sommige stukken zijn alleen te waardeeren om de stilleven-gedeelten. De minderwaardigheid der figuren is dan echter nog geen reden voor een toeschrijving aan Beuckelaer, gelijk wel eens geschiedt; dit lijkt me een onderschatting van dezen in het figuur toch zeker bekwamen meester. Eerder zou het mogelijk zijn te achten, dat het schilderwerk door een der zoons van Pieter Aertsz, Aert of Pieter — de laatste vooral — werd voltooid.

Pieter Aertsz is in de opkomst der oud-hollandsche school niet alleen een zeer belangrijke verschijning, hij is ook een aantrekkelijk schilder. Zijn kunst doet opmerken een mengeling van het eigen-

dommelijke der noordelijke en der zuidelijke Nederlanden bij de geleidelijke opstreving van een zelfstandige macht, die in de zeventiende eeuw eerst volkomen zou uitgroeien. Zijn werk is zeer karakteristiek voor den tijd, dat het hollandsch nationalisme zich begon af te scheiden van het vlaamsche, maar hiermee toch nog ten nauwste verband hield.

(Lucas van Leyden misschien alleen, mocht in sommige zijner werken, reeds op speciaal-hollandsche schilderkwaliteiten wijzen — zie de Kerkprediking in het Rijksmuseum). Bij Pieter Aertsz is die gemeenschap nog zeer voelbaar, al moet dan ook zijn twintigjarig verblijf in Antwerpen — nadat hij in zijn geboortestad Amsterdam zijn eersten leertijd had doorgemaakt bij Allaert Claesz — daarbij in rekening worden gebracht. Want ook voor dien tijd is zijn werk voor een hollandsch schilder nog bijzonder kleurig en zelfs bij den Boeren Breughel laat zich eerder een hollandsch tonaliteitsgevoel waarnemen. Zijn vermoedelijk verblijf in Italië heeft mede tot de vorming van zijn kunst bijgedragen; het kan soms schijnen dat het koloriet der Venetianen hem onder bekoring heeft gebracht. Toch ook, in de wending van zijn figuren, in zijn neiging om de vormen breed en massaal te belijnen, is het merkbaar, dat de grootmeesters van de teekening, daarginds, invloed op zijn ontwikkeling hadden. Zijn menschbeelden hebben soms een statuarische houding (als de keukenmeid uit het Brusselsch Museum) en wijzen op een streven naar stijlvolle uitbeelding. In dien zin waardeerde hem ook zeker wel Carel van Mander waar hij van zijn figuren zegt: dat „zij meesterlijck en manlijck (zijn) aenghetast, de naeckten en anders veel ten eersten op de teyckeninghe opgedaen wesende, en soo aendachtich, dat het van verre (gelijck het uyt der ooghe most staen) hadde eenen uytnemenden grooten welstandt."

Zoo blijkt dus ook Pieter Aertsz in de klassisistische strooming van zijn tijd, toen zoovelen in diep ontzag opzagen tegen de geroemde voorbeelden uit het zuiden, te zijn opgenomen. Waar echter de persoonlijkheid van anderen zwichtte onder het ambitieuze naijveren van de Italiaansche voorbeelden, bewerkten deze bij Pieter Aertsz een vruchtbare verruiming. En dat hij zijn zelfstandigheid behouden kon, toont hij in de opvatting en de uitvoering van gewijde onderwerpen, die hij in opdracht van kerken en kloosters herhaaldelijk te behandelen kreeg [1]. Wel is hij daar nog aan traditioneele eischen gebonden, maar er doet zich toch uit kennen de vrijheid van een schilder, die in zijn

[1] Door de beeldstormers zijn er verschillende dezer werken van Pieter Aertsz geheel of gedeeltelijk vernietigd en de meester zou daarover op het eind van zijn leven zoozeer gedrukt zijn geweest, dat hij zijn werklust erdoor verloor.



PIETER AERTSZ: De Geboorte van Christus.
(Eigendom van den Heer W. B. Tholen).

kunst getuigt van eigen ervaringen en van een eigen kijk op het hem omringende leven. De typen van zijn heilige-figuren mogen dan al niet geheel vreemd zijn aan zekere conventioneele vormen, ze zijn althans waargenomen uit het dagelijksch verkeer met de menschen. Van beteekenis is daarbij de blijkbare voorliefde die hij, bij de herhaaldelijke behandeling van het onderwerp der geboorte van Christus, heeft voor een toch ondergeschikt deel der voorstelling: de os, die het Jesuskind in den kouden stal met zijn adem verwarmen moest. Men zou meenen, dat Pieter Aertsz met dat resultaat van een nauwlettende en liefdevolle studie der werkelijkheid nog al ingenomen was, want telkens weer brengt hij dien kop in zijn werken aan. Die op het fragment uit het Rijksmuseum is algemeen bekend en het dacht me tot nu toe in zijn treffelijke natuurgetrouwheid het oorspronkelijke van de vele replieken. Maar daar was verrassend op deze tentoonstelling, in het schilderij van den heer Splinter, een evenbeeld van die dierstudie, die ik in verschillende opzichten wellicht nog den voorrang zou toekennen. Van dezelfde milde schildering was deze van een nog teederder verzorging, met fijner oplettendheid doorgevoerd.

De werkelijkszin, die zich hier zoo nadrukkelijk openbaart, kon echter vrijuit tot ontspanning raken in de schilderijen met profane onderwerpen en vooral in zijn zoogenaamde keukenstukken, waar een ruime uitstalling van ooft, geslacht, gevogelte etc. het hoofddeel der compositie uitmaakt. Bij de figuurstukken valt op te merken, dat dezelfde menschtypen herhaaldelijk er op voorkomen, alsof hij zich daarbij steeds bediend had van enkele vaste modellen. De voorstellingen uit het gemeene leven waren mogelijk dezen zestiend'eeuwer — gelijk anderen uit dien overgangstijd tot het naturalisme — reeds belangwekkend genoeg om het tafereel en de handeling, rechtstreeksch uit de werkelijkheid overgenomen. Zij genoten er hunne vrijheid van keus en opvatting aan, en daardoor alleen was hunne kunst reeds leefkrachtig. Maar toch nog anders was het bij die keukenstukken, of wel de voorstellingen van verkooplokalen, waar een geheel nieuw veld van studie en waarneming voor den schilder open lag. Hier kon hij zich zetten tot een regelrechte en onverdeelde navolging der werkelijkheid. En hij was niet de eenige, die met gretigheid dit onaanzienlijk gegeven tot het hoofdmotief voor een schilderij koos, waarbij hij, als voor de leus, meestal in den achtergrond een tafereel aanbrengt, betrekking hebbend op de gewijde boeken, veelal de arme Lazarus of de bruiloft van Canaän. Want in dien tijd waren er anderen, die dergelijke omvangrijke en ingewikkelde stillevenstukken componeerden, als Beuckelaer, Pieter de Ryck, Goemaere en in Duitschland Ludwig Tom Ring.

Van hoeveel belang dat nieuwe genre tot een positieven grondslag bij de vorming van een schilder werd geacht — en teekenend ook voor een kentering in de geestesrichting — kan ons duidelijk zijn uit hetgeen Carel van Mander zegt over den leergang van Beuckelaer bij Pieter Aertsz te Antwerpen: „in zyn aenvanghen con hy qualyk tot het wel verwen oft coloreren ghecomen, tot dat hem Pier zijn oom gewennen liet alle dinghen nae 't leven te schilderen, als vruchten, fruyten, vleys, voghelen, visschen en derghelijke dinghen." Het groote stuk in het Rijksmuseum, schier opgepropt met al „derghelijke dinghen", en de verkoopster erbij op levensgrootte, is een treffend staal van Beuckelaers' kloek en deugdelijk talent.

Maar hoe veelverscheiden die opstapeling van koopwaar zij (volgens overlevering kwam de lastgever van een dergelijk stuk onder den arbeid telkens weer aandragen met nieuwen voorraad om den overvloed te verhoogen) is er nergens een spoor van vermoeienis of lusteloosheid in de uitvoering van het zéér bewerkelijke sujet te vinden.



PIETER AERTSZ: De Geboorte van Christus.
(Eigendom van Jhr. F. van Splinter, Kasteel Nieuwenbroeck, te Beesd, Limburg).

Ieder onderdeel werd op zich zelf met gelijke liefdevolle aandacht waargenomen en geestkrachtig geschilderd.

Beuckelaer had een goede school bij Pieter Aertsz, maar toch ook weer gaf deze aan zijn neef en leerling iets terug van wat hij zelf door zijn langdurig verblijf in Vlaanderen aan ruimte en kloekheid in zijn werk zal gewonnen hebben, zoodat hij werd gelijk van Mander zei: „de aldervasten meester in zijn verwe vermenghen oft temperen die men oyt heeft ghevonden." Maar uit deze kwalificatie is, dunkt me, ook wel het verschil aan te duiden bij de twee meesters, die zooveel overeenkomst hebben, buiten hun gelijke keus van onderwerp: in den stijl der vormuitbeelding en in den kleurzin. Het is het verschil, dat later veel sterker den noordelijken tegen den zuidelijk-nederlandschen kunstaard karakteriseeren zal.

Is de Hollander geneigd tot een meer indringende en nauw-lettende aanschouwing der realiteit, de aandacht van den Vlaming is eerder gericht op de uiterlijke werking, waarbij de waarde van de kleur bovenal als een opsierende eigenschap van de gedaante der dingen begrepen wordt. Bij dezen blinkt alles naar buiten uit, de Hollander zoekt eerder in zijn voorstellingen natuurgetrouwheid dan fraaiheid. Bij den eerste kan dit worden tot het kleine beturen, of wel tot een vulgaire verbeelding, bij den laatste tot een achteloos langs de dingen heenzien en een pronkende vertooning. Zoo kan Beuckelaer soms bont en rauw van kleur zijn en in zijn vormduiding bot. Pieter Aertsz daarentegen wordt soms al te zwaar, te zwartig vooral in de schaduwen (als in de Eierdans) en te onmatig in zijn accentueeren van het karakter der vormen. Daarin moet het onderscheid wel tusschen deze beide schilders gezocht worden, al is het bij zoo sterke overeenkomst veelal moeielijk te vinden.

In 't algemeen kan gezegd worden, dat bij Pieter Aertsz de uitbeelding zwaarwichtiger is, of meer doorwrocht. Zijn plastische uitdrukking is sterker; hij werkt meer op relief. De kleur is meer verzat uit een voller en vetter schildering; de stofuitdrukking werd in zijn werken straffer doorgevoerd. Het naturalisme heeft in zijn kunst, als 't ware, meer vleesch en been. Hij laat in zijn werk reeds vóórvoelen de deugdelijke kwaliteiten der latere Hollandsche schilderkunst, die tot in onzen tijd zelfs bij een Albert Neuhuys nog uitblinken.

Op deze tentoonstelling waren enkele, bij de menigte nog vrijwel onbekende werken, die Pieter Aertsz op zijn werkelijke waarde deden schatten, als twee voorstellingen van de Aanbidding der Herders, 't een in eigendom van Tholen, 't andere uit de collectie Splinter. 't Laatst

vooral met compleeter compositie en rijker aspect, was er boeiend.

De opstelling van 't tafereel, de algemeene vormopvatting, en vooral die Breugheliaansche vrouwekop in den achtergrond, wijzen op zijn langdurig verblijf in Vlaanderen. De gedegene schildering en de intensiteit van sommige gloedrijke kleuren, afwisselend met de fijne spelingen van een neutralen toonaard, lieten den Hollandschen aard bij dezen schilder uit de 16de eeuw, zij 't niet zoo nadrukkelijk als bij Lucas von Leyden — toch reeds onderkennen.

Pieter Aertsz kan gelden voor een wegbereider van het later zoo welig opbloeiende stilleven. Niet in specialen zin echter. Dat genre was bij hem eerder middel nog dan doel. Uit de kracht en de zelfstandigheid van zijn kunstenaarswezen en levend in een „Sturm und Drangperiode", beteekende zijn zin voor het uitbeelden van wat tot nu toe als onbeduidend werd geacht, een breken met een geestesrichting, die slechts uit de overlevering nog bestond, en tevens een verzet tegen leerstellige begrippen om zich heen, die de kunstontwikkeling met voorgeschreven wetten dreigden te beknellen.

Met zijn struische en gezonde kwaliteiten als schilder, vermocht hij dus in zijn profane voorstellingen — veelal uit den stand van neringdoenden en boeren — uit een lang verleden tijdperk ons beter na te laten dan een kennis der zeden en gebruiken. Zooals we Holland menschelijk voelen leven in de 17de eeuw, als een ons vertrouwde wereldkring, in de schilderijen van Pieter de Hoogh, Jan Steen en zooveel anderen, zoo kunnen we ons ook nog hartelijk verplaatsen in die triviale voorstellingen van Pieter Aertsz, een eeuw vroeger in de geschiedenis van dezelfde familie. En aldus is hij voor ons, gelijk ik straks zei, ook een aantrekkelijk schilder.

W. STEENHOFF.





TWEE BELGISCHE HOUTGRAVEURS TE LONDEN

I. ALBERT DELSTANCHE



OEN België werd overrompeld, was Albert Delstanche mooie prentjes van de Vlaamsche kust aan het snijden. Een kostbaar werk: de illustratie van Verhaeren's *Guirlandes des Dunes* werd hiermede onderbroken. In de overijling der vlucht, kon hij slechts enkele proefdrukjes zijner platen medenemen.

Deze prenten munten uit door de hoedanigheden die men van een gedichten-illustrator verwachten mag. Deze heeft een heel andere taak dan een illustrator van romans of novellen. Het gedicht draagt alle klanken en teekenen van schoonheid in zich. De verluchting welke men er bij voegt, wordt valsch, indien zij uitgroeit boven de personaliteit van den dichter. De illustratie vergezelt den tekst, maar mag dien niet completeeren. Zij behoeft niets aan de beteekenis van het geschrevene toe te voegen, zooals voor ander letterkundig werk wel eens wordt gevergd.

De *Guirlande des Dunes*, door Delstanche geïllustreerd, is een volkomen harmonisch boek. Op alle bladzijden wordt de stemming gedragen. Waar men leest dat „le moulin fait sa croix de haut en bas sur le village" ziet men den ouden molen, oprijzend tegen een woelige lucht, boven de lage hutjes. „Au Cimetière" wordt geïllustreerd door een kruisbeeld, dat evenals de plaat der „Bouges" aan de traditioneele houtsneetechniek herinnert.

Bij de andere platen valt het procédé te nauwer nood te onderkennen. „Les Tours aux bords des Mers" en de zooeven vermelde molen doen veeleer denken aan zekere penteekeningen. Ik bedoel teekeningen uit den tijd toen die een .... huiselijk karakter droegen. Men denke daarbij aan de vlugge krabbels die onze vaders of grootvaders met een gewone schrijfpen op 't eerste 't beste stukje papier



ALB. DELSTANCHE: „Le Saule".
Houtsnede (verkleind) voor *La Guirlandes des Dunes*,
van Emile Verhaeren. (Uitgave der „Cinquante").

zetten. In deze platen, evenals in die der *Little Towns of Flanders*, waarover wij verder zullen spreken, vindt men dezelfde vlugge, in éénzelfde richting loopende streepjes, met andere daarover heen gekruist. Eigenlijk zouden moderne houtgraveurs niet heelemaal voldaan zijn door deze werkwijze, welke niet met hun opvattingen strookt. Maar met meer voldoening zullen zij andere bladzijden van hetzelfde boek beschouwen. Hier geene halftonen meer, verkregen door het schrappen met de stift op het hout. Enkel volle en open partijen; de druk is dan naar het Japansche procédé uitgevoerd. „Le Ramasseur d'épaves" (4 kleuren) is een verrukkelijke proeve van dit procédé.

In een *Kalender* voor 1913 had Delstanche een dergelijke werkwijze toegepast. Het zijn vijf platen, op linoleum gesneden. De omtrekken en kleurmassa's zonder hachuren, vormen aantrekkelijke, frissche



ALB. DELSTANCHE: „Au Cimetière".
Houtsnede voor *La Guirlandes des Dunes* van Emile Verhaeren.
(Uitgave der „Cinquante").



ALB. DELSTANCHE: Schets in O.-I. Inkt.

figuren, die in België overigens veel succes hadden. De eerste plaat bevat de kalender, met bloemen en vruchten omlijst. Vier andere bladzijden verbeelden de jaargetijden. De frissche, heldere kleuren zijn die van den aquarellist. Het drukken dezer prenten in kleur moet den kunstenaar een genot zijn; zij zijn ons een kostbaar bezit.

Alvorens zich op de houtsnede toe te leggen, had Delstanche op koper gegraveerd. En nog vroeger had hij een heel anderen werkkring gehad: hij was advocaat geweest, en later assistent aan de Koninklijke Bibliotheek te Brussel. Maar een onweerstaanbare drang voert hem tot de kunst. Na zes jaren dienst, op het oogenblik dat hij hulpconservator zou genoemd worden, verlaat hij de Bibliotheek, om zich aan de gravuur te wijden.

Van dien tijd af heeft Delstanche zeer veel gewerkt. 's Winters verblijft hij te Brussel; 's zomers op „Mariahuis", een landsche woning te Oudenburg bij Oostende. Daar arbeidde hij ijverig, in gezelschap van den uitstekenden schilder Jan van den Eeckhoudt. Daar voerde hij ook de reeks groote etsen uit, direct naar de natuur gedaan, welke door alle kenners werden bewonderd. In dit zonnige en gelukkige verblijf is hij begonnen op hout te snijden. Dáár ook werkte hij aan

La Guirlande des Dunes, toen de Duitsche inval hem naar Engeland deed uitwijken.

Gedurende de eerste maanden der ballingschap was hij druk in de weer om de Belgische kunstenaars bij te staan, en om de gevoelens van sympathie tusschen deze en hunne Engelsche collega's te bevorderen. Na drie maanden van onafgebroken zorgen, begint hij, op verzoek van een Londenschen uitgever, zijn boek over *the Little Towns of Flanders*. Behalve enkele teekeningen en schetsen in O. I. inkt — meestal vrouwenfiguren in hun interieur, — meen ik dat dit boek het best des kunstenaars werk in Engeland vertegenwoordigt [1].

De arbeid van mes en stift is dezelfde als ik geprezen heb in *la Guirlande des Dunes*. Echter past het nog beter bij de onderwerpen welke de kunstenaar hier te behandelen had: gezichten van kleine en groote Vlaamsche steden. Hij vertoont ons geen zonneland met sterke tegenstellingen van licht en schaduw. Bij Delstanche is alles gehuld in een grijs licht, als gebroken door mat glas. In warme streken kent men deze kleur der atmosfeer slechts vóór of na het vallen van den regen.

Er is eigenlijk zeer weinig onderscheid tusschen licht en donker. Dit geeft de techniek van den graveur zeer gevoelig weer, door het zwart tot in het oneindige te verdeelen. Het schijnt — wanneer men de houtsneden beschouwt buiten hunne kunstwaarde om — dat op hun oppervlak het wit overal tegen het zwart opweegt. Men schijnt hier een techniek voor oogen te hebben, die evenveel witte als zwarte hachuren gebruikt. En toch weten we, dat hier nòch de eene, nòch de andere te vinden zijn, want het zwart wordt niet verkregen door een kras, maar door het uitgespaarde hout. Nooit werd het hout op deze wijze behandeld. De factuur is haast te angstvallig; zij verschuilt zich, waaraan degenen, die in de kunst vooral aan techniek hechten, zich kunnen ergeren. Deze factuur is niet krachtig. Zij is traag en droomerig, als de poëzie der Vlaamsche steden.

Ik weet niet met welk procédé men beter de grijze trilling van de Groene Rei of de zware massa van het Belfort te Brugge zou kunnen weergeven. De stift — ik zeg niet het burijn — heeft elken steen omlijnd; zij maakt den achtergrond der kade tot een trillenden sluier; en van een pannendak maakt zij een strofe van heerlijke poëzie en innigheid. De vensters zijn als blind; alles is onbeweeglijk.

(1) Alb. Delstanche voerde, in samenwerking met Michel Sterckmans, een der aardigste tooneeltjes der „Allies Doll Show" uit, welke in 1915 in de Grafton Galleries gehouden werd. Hij was ook de inrichter der Fancy Fair in Albert Hall, andere uiting der liefdadigheid van de uitgeweken Belgische kunstenaars.



ALB. DELSTANCHE: Mechelen.
Houtsnede (verkleind) uit *The little Towns of Flanders.*
(Uitgave van Chatto & Windus, Londen).

Albert Delstanche heeft, om de uitdrukking zijner prenten te versterken, daaraan een tekst toegevoegd, meestal verzen van Georges Rodenbach en E. Verhaeren, en soms ook stukken van Charles de Coster's vurig proza. Zoo is de *Quai Vert* vergezeld van dit gedicht van G. Rodenbach, waarvan ik de eerste verzen aanhaal:

C'est là qu'il faut aller quand on se sent dépris
De la vie et de tout et même de soi-même;
Ville morte où chacun est seul, où tout est gris,
Triste comme un tombeau avec des chrysanthèmes.

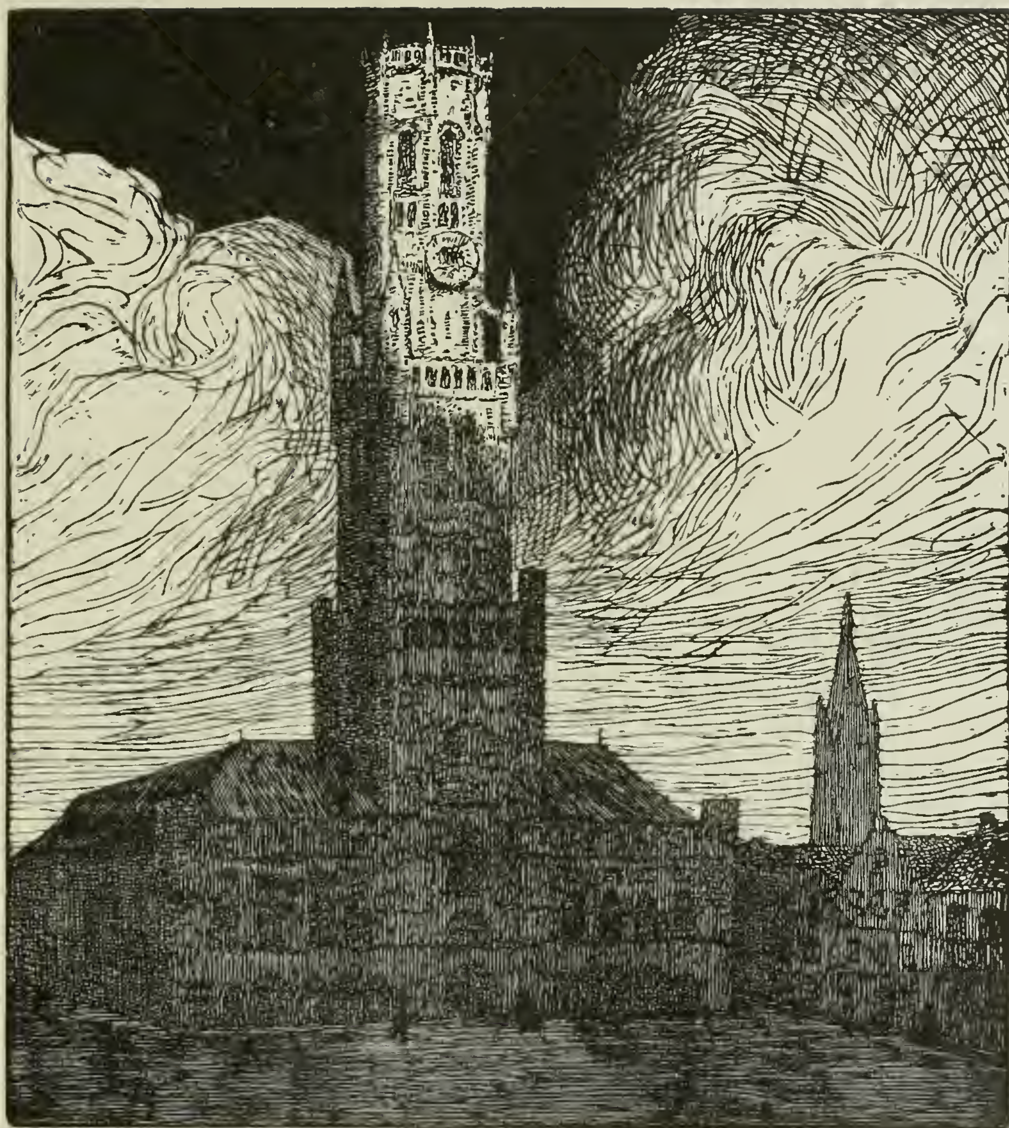
Ik wil nog een woord zeggen over de techniek dezer gravuren. De hooger beschreven verdeeling door insnijding, laat zelden een gedeelte van het hout ongerept. In het *Belfort*, in sommige mantels van begijntjes, in de zeilen der schuiten vindt men amper eenig vlak zwart. Zoo het zwart, dat men thans als een kapitaal element der houtgravure beschouwt, zeldzaam is, vinden we daarentegen bekoorlijke partijen



ALB. DELSTANCHE: Lente.
Houtsnede (verkleind) uit *The little Towns of Flanders.*
(Uitgave van Chatto & Windus, Londen).

met regelmatige hachuren. Deze partijen zijn effen, en toch trillend, als in het grasplein van het *Begijnhof* te Dixmude, den achtergrond der *Groene Rei*, den hemel van *Vlaanderen bij Regen.* De luchten waarin de wolken door den zeewind worden voortgezweept worden met tamelijk ver uiteen liggende hachuren weergegeven, die zweven als herfstdraden. Zulke beschaduwde lucht treft men aan in het *Belfort*, waar ze zeer merkwaardig is, in het *Stadhuis van Leuven* en in de *Haven van Nieuwpoort.* De verbrokkelde techniek van Delstanche is ook uitstekend geschikt tot het weergeven van het vlietende water, van de kleine golfjes in de binnenvaarten. Het lijnenspel van menige plaat is zoo bewegelijk als een waterspiegel.

Naast de poëzie van het „métier", die haar uiting vindt in fijngevoelde nuancen en in de taal van het werktuig, heeft men de poëzie van de opvatting of van de visie. Een kunstenaar van beteekenis vereenigt beide in zijn geest. In Delstanche's houtsneden bemerkt men,



ALB. DELSTANCHE: Het Belfort van Brugge.
Houtsnede uit *The Little Towns of Flanders*. (Uitgave van Chatto & Windus, Londen).

dat zulks het geval is geweest; ik zeide het hooger reeds, bij het vermelden der *Groene Rei*. De tweede plaat der *Little Towns of Flanders* getuigt niet minder van een dichterlijke vertolking der werkelijkheid. De Halle schijnt er alleen te dienen als een grondvesting waarop het reusachtige Belfort oprijst, waarvan het toppunt fantastisch verlicht is. De gezichten van Ieperen en Veurne zijn zoo vol locale kleur, dat men haast denkt aan een knappe archeologische reconstructie. *Veurne* vooral schijnt te wachten op een stoet van zestiend' eeuwsche edellieden. Zoo vertoont ons deze graveur en verteller, behalve Brugge, Gent, Nieuwpoort, Dixmude, Ieperen en Veurne, nog andere Vlaamsche of Brabantsche steden, als Dendermonde, Leuven, Mechelen. En als besluit, twee bekoorlijke landschappen uit Vlaanderen.

La Guirlande des Dunes en *The little Towns of Flanders* zijn méér dan de eerstelingen van een nieuwen houtsnijder. Deze merkwaardige werken brengen ons de openbaring eener nieuwe techniek, en verraden tevens een zeer fijn gevoel voor het land- en stedenschoon van België. Albert Delstanche is overigens in de volle kracht van zijn kunstenaarstalent, en het is als houtgraveur dat hij dit het volledigst uit.

(Slot volgt.) J. de BOSSCHERE.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: AMSTERDAM :-:

ENTOONSTELLING JAN SLUYTERS. ☙ LARENSCHE KUNSTHANDEL ☙ Een moderne geest, die in den strijd van het nieuwe tegen het oude (naturalisme, impressionisme) sterk staat, en die meer bewondering afdwingt om de kracht dan om de schoonheid van zijn strijd. In den hier meer geschetsten *overgangstijd*, vol van verlangens naar een nieuwe romantiek, waarvan het Futurisme den 'heilstaat' der kunst in de toekomst voorstelt en het Cubisme dien uit het verleden (van mozaïek en andere architectiorale kunsten) in de modernste geesten voortoovert, om zich uiterst grillig met elkaar te vermengen, in dien tijd van wankelbaar evenwicht zijn het slechts de sterkste kunstenaars die zich kunnen handhaven. En daar het in den regel juist de zwakkere kunstbroeders zijn, die zich in excentrische richtingen te buiten gaan, zal het aantal der overwinnaars zeer gering zijn. Men moet niet meenen, dat het breken met de historische orde altijd een teeken van kracht is; meestal is het een teeken van onmacht om den historischen gang voort te zetten. Bedenk dat het impressionisme in Nederland, na Jacob Maris, Jozef Israëls en Weissenbruch niet meer te overtroeven was, dat het neo-impressionisme, zonder één groot en alomvattend genie te hebben voortgebracht, in allerlei talenten zijn laatste schoonheden uitviert, en bedenk dan wat er voor noodig is nogmaals de aandacht te boeien van een geslacht, hetwelk dit alles had meebeleefd. Het uiterste impressionisme zou slechts eene futuristische kunst kunnen zijn: weerspiegeling van zielestaten, psychische inhoud, waarvan de vorm één en ál willekeur is. Of wel het lijnrechte tegendeel van het uitgeleefde impressionisme: cubische vormdwang aan alles wat subjectief en objectief gegeven is; — vandaar het zoeken in het verleden naar de vormen van mozaïek, glasschildering, keramische en textiele kunsten, waardoor ook haar toekomst zal worden bepaald.

Onmacht dus om het onmiddellijk verleden te verbeteren, zelfs om de historische evolutie voort te zetten, deed de meeste nieuwlichters zich te buiten gaan op de genoemde revolutionaire banen. Voor zij den fakkel grepen met het nieuwe licht, waren zij meestal zwakke of middelmatige leerlingen der oude scholen. Deze zullen ook uit het nieuwe leven, al zullen zij op excentrische banen, als dwaalsterren, even de aandacht trekken, geen overwinnaars blijken. Slechts de sterkeren zullen zich door de moeilijkheden heenslaan en hun werkelijk talent toonen, *ondanks* de excentriciteit. Want het is reeds nu gebleken, dat de verschillende werkwijzen, willekeurig als zij zijn toegepast en grillig als zij weer worden losgelaten, het aanwezige talent op den duur even weinig vermogen te helpen als tegen te houden. Daardoor wordt bewezen, dat die vreemde vormen niet *noodzakelijk* waren. Een wezenlijke inhoud (die psychisch of ideëel is) verschijnt vanzelf in de werkelijkheid der kunst, zelfs in de willekeurigste vormen. Die vormen zijn nooit belangrijk om zichzelf, maar slechts om den geestelijken inhoud.

Beschouwt men Sluyters' kinderportretten, waaraan hij een zekere vermaardheid dankt,

dan blijkt duidelijk hoe het voorgaande den toestand weergeeft. Het zelfs ietwat naturalistisch voorgestelde psychische wezentje, dat kind heet, is zelfs voor dit sterke talent onaantastbaar voor cubisme. In een kamer b.v. waar alles aan den omtrek kaleidoscopisch verspringt, zal in het midden van den blikkegel het kind vrij wel realistisch voor den dag komen. Wie de kinderportretten van Blommers kent (b.v. in het museum Mesdag) zal in eenige kinderkopjes van Sluyters denzelfden oogglans terugvinden. Het realisme van het vleesch, het naturalisme van enkele houdingen en gebaren, de kinderpsychologie zelfs, welke hier en daar aan den dag komt, — laat alle kunstenmakerij verre blijven van déze natuurlijkheid, welke meer is dan bloote natuur.

Aesthetische vormverkrachting is een uiting van barbarisme. De voorbeelden hiervan zijn op deze tentoonstelling voor het grijpen. Waar het zich uit in portretten van demi-mondaines, redt ook de overdreven opzichtigheid van geverfde en gepoederde gezichten of grillige kleêdij deze kunst niet van het zielig ordinaire, waarmee een groot deel van Sluyters' werk is behept. Hier had de onnatuur in haar neiging naar zekere verfijning — vergeleken b.v. met Betuwsche dorpsheid — aesthetisch belangwekkend kúnnen zijn; — doch dat weer te geven vermag dit ietwat grove talent niet.

Binnenkamers en landschappen, — worden zij belangrijker, beteekenisvoller, schooner, romantischer, of wat ook, door de vormen verwringen, de kleuren te verkrachten zonder *aesthetische noodzakelijkheid?* De twijfel aan deze noodzakelijkheid bederft veel van de meer dan gewone belangstelling, welke dit krachtige talent verdient om zijn meer naturalistisch werk; de zekerheid, dat die noodzakelijkheid ontbrak bij het scheppen, doet vreezen, dat de kunstenaar zijn barbarisme niet gauw te boven komt. Uit veel blijkt, dat manierisme met den waren aard van dit talent in strijd is, en dat het op nog sterkeren groei wacht, wanneer het bevrijd wordt van zijn knellende vormen.



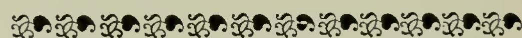
MODERNE KUNSTKRING. Gaarne vestig ik nogmaals de aandacht op dezen nieuwen kunstkring aan een der oudste grachten in het oude Amsterdam. Het moderne verschijnt er in uitgezochte vormen. Het beginsel der keuze blijkt werkelijk *aesthetisch* te zijn en geenszins slechts verlangen naar moderniteit, dat dikwijls niets als excentriciteit is. Niets is op den duur zoo vervelend als 'vreemdheid'. Een criticus die veel en velerlei heeft gezien stelt in de buitensporigheid als zoodanig geen belang meer, omdat hij slechts schoonheid zoekt en waardeert, in welken vorm het ook moge verschijnen. Zóó zij slechts verschijne!

Welnu, zij verschijnt keer op keer in dezen kunstkring. Le Fauconnier leert men er vrij goed kennen in talrijke werken, zeer ongelijk van kracht. Wij hebben hem reeds gekenschetst en tot nieuwe opmerkingen geeft hij geen aanleiding.

De *decoratieve* zijde van Petrus Alma kan niet genoeg belicht worden. Glasschildering vraagt om zulk werk. Waarom zouden wij, na de oude meesters van Gouda en elders, geen nieuwen glasschilder kunnen voortbrengen van de kracht b.v. van den Duitscher Fritz Geiges?

Zoo zou ik H. T. ten Hoet gaarne aan het werk zien van muurschildering in een groot gemeenschapsgebouw (bibliotheek, concertgebouw), waar zijn verbeelding vrij de vleugels zou kunnen uitslaan. Ook in M. Gromaire werkt eene monumentale verbeelding met diepen kleurzin, evenwel nog ongebreideld zonder de fijnere beschaving, welke althans moderniteit niet mag ontberen.

Noemen wij nog Conrad Kickert, L. A Moreau en J. G. Weyand.



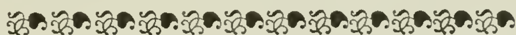
STEDELIJK MUSEUM. LEO GESTEL. „De Vlucht uit België" is een ziels-aangrijpend stuk der nieuwste geschiedenis. In vele dagbladberichten kwamen berichten voor, opgesteld onder de geestelijke macht van het 'aenschouwde', en schoon als de schoonste bladzijden van roman of geschiedverhaal van beroemde schrijvers. Wij allen hebben er ons een algemeen beeld en een reeks tafereelen van gevormd. Hoe belangwekkend was het inhoud en vorm onzer verbeeldingen te kunnen vergelijken met die van een kunstenaar

als b.v. Toorop. Hij maakte eenige zeer treffende, psychisch zeer ontroerende teekeningen, waarvan de vorm sterk expressief en de inhoud diep religieus is. Men vindt er Toorop op zijn best in terug, zonder dat men zeggen kan, dat hij er een nieuwe phase van zijn werk in opende. Dat behoefde ook niet, want in de werkphase, waarin hij nu verkeert, moge hij nog talrijke kunstwerken scheppen.

Met Leo Gestel is 't een heel ander geval. In deze kolommen is hij meer dan eens genoemd, doch nu heeft hij werkelijk de beurt. De zoeker op vele dwaalwegen, de nijvere werker, die alles aanpakte en zelfs cubistische bekwaamheden toonde, die haar weêrgâ zochten, hij heeft nu zonder zoeken — het noodlot dreef hem met de talloozen het tragische tegemoet — gegrepen wat hij op zijn weg zag. En toen had de werker geen rust of duur vóór hij in expressieve teekeningen buiten zich had gesteld, waarvan zijn ziel vol, zijn gemoed overkropt was: heele reeksen van vluchtelingen, een tragische tocht van een *volk*. Waar Toorop het diepst werd bewogen door de ontsteltenis in religieuze kringen: „het Heilige schreed", — daar werd Gestel ontroerd door de ontsteltenis van het 'volk'. Wat bij den één een 'symbool' was (het statig ontwijken van het oorlogsgeweld, de houding, het gebaar, de kleêdij, de religieuze zinnebeelden) is hier 'romantiek', met een sterken ondergrond van realisme. Het is niet mogelijk voor iemand, die de ellende van dezen tocht als 't ware aan den lijve heeft gevoeld, en zielig bewogen de jammeren van zoo nabij met zijn oogen belast heeft, om zich als kunstenaar geheel te ontrukken aan de stof en de feiten, met al den aankleve van kleine menschelijkheid, — doch des te loffelijker is zijn kunstdaad als geheel, nu hij de geziene realiteit toch wist te verheffen boven het peil van het gewone journalistieke verslag, eenvoudig door kunstzinnig aanschouwen, onopzettelijk, gelijk enkele der bovenbedoelde dagbladschrijvers. Gestel gaf geen portret der werkelijkheid, geen historie, omdat hij méér gaf: de werkelijkheid in zijne aanschouwing, die des kunstenaars is. Alleen onder dit licht prijze men de 'realiteit' en het 'naturalisme', hetwelk hij gaf. In deze grijze met kleur verlevendigde teekeningen doemen de stroeve en wrokkende koppen der mannen op en de meer lijdende en lijdelijke der vrouwen, met hun kinderen, hun hebben en houen, dat nog gered kon worden, de groteske paardekoppen, wagens... Een enkele keer meer de suggestie van brand en gloed in de verte, dan de realiteit ervan, — een lofwaardige ingehoudenheid: de verbeelding vult dit wel aan en nog veel meer. Niettegenstaande de hoeveelheid van werk blijkt nergens haast of slordigheid; het werk is in zekeren zin af, de deelen zijn overal in het kader goed verzorgd. Het Belgische type van 't volk, zelfs van modieuze meisjesfiguurtjes, is hier en daar goed getroffen.

De ironie van het tafereel: „Bouwgrond te koop", en enkele licht humoristische beelden — b.v. van kinderen in hun onbewust gedoe of spel, — brengen dóór het tragische een algemeen menschelijke diepte van aanschouwing tot bewustzijn, die verruimend werkt en waardoor blijkt, dat de kunstenaar boven zijn onderwerp stond.

Uit de dagbladen kon men vernemen, dat er zich een comité gevormd had, als beschermvrouwe van de tentoonstelling en dat Mr. De Swarte eene openingsrede hield.

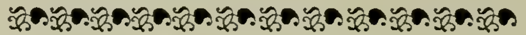


STEDELIJK MUSEUM. ❧ RIK WOUTERS. ❧ G. W. KNAP. ❧ JOSIENTJE KNAP. ❧ Rik Wouters' werk — teekeningen, schilderijen, beeldhouwwerk — wekt welhaast onvermengde kunstvreugde en is een der schoonste getuigenissen van Vlaanderen's onvergankelijken geestelijken bloei, ook in dezen donkeren tijd. Zullen we in zijn bloeiend werk de nieuwe Lente van Vlaanderland begroeten, welke zich aankondigt in blijheid en schoonheid tegelijk? Waar Dr. A. Pit in dit tijdschrift het werk uitvoerig toegelicht heeft en in deze kolommen reeds de tentoonstelling in het Prentenkabinet werd gememoreerd, worde in deze kroniek met deze aanteekening genoegen genomen.

G. W. Knap heeft reeds in talrijke tentoonstellingen zijn werk laten zien en hij werd in deze kolommen een enkelen keer loffelijk vermeld. Tot voor weinig jaren had hij een 'zwaar' palet, wilden zijn breed geborstelde

verven niet goed tot kleur en licht oplaaien, kon zijn kijk op steden geen blijk geven van een meer dan gewoon menschelijk zieleleven. Een enkelen keer, in een groot stilleven, scheen zijn kleur te rijpen en golfde er een vlaag van beheerschte kunstdrift door den donkeren gloed en de lichte schittering der verven. Na een reis kwam hij terug in tentoonstellingszalen met 'moderne' levendige, doch oppervlakkige stadstafereeltjes, meest uit Italië, schetsachtig in breede, sterk kleurige vegen neergeborsteld. Een aangename toeristenpsyche kwam er u uit tegemoet, voor zoover de psyche zich losmaakte uit die verfklodders. Dit moderne luministische streven beheerscht hem hoe langer zoo meer, zonder dat het lumen nog overvloedig als schoonheid uit zijn werk te voorschijn komt. Toch moet men zijn eerlijk streven met belangstelling blijven volgen. Hij werkt vlijtig en is een degelijk realist, in weerwil van zijn 'modern' streven. Het laatste wat men bij hem moet zoeken is: stemming. Te midden van overvloedige stemmingskunst van zooveel andere tijdgenooten, waarbij de daad ver achter bleef bij den wil of het verlangen, doet zulk argeloos werk zelfs weldadig aan. Men krijgt vertrouwen in zijn gezond naturalisme, aangenaam getroffen door de gewoonheid van dezen schilder, vrij van aanstellerij, zelfs in zijn ferm werken om op zijne wijze het 'lichtprobleem' op te lossen. Het is of ge een Amsterdamsche kennis ontmoet, wiens rustige opmerkingen over het eigenaardige der Amsterdamsche straten, grachten en parken — ge blijft even staan in 't Vondelpark, aan de Prins Hendrikkade en aan de Keizersgracht — u een beteren dunk gaven, dan ge te voren had van hem, en wiens vluchtige toespelingen op zijn Italiaansche reis u zelfs enkele genoegelijke oogenblikken bezorgen. Hij is u meegevallen, uw vriend. Ge staat op 't punt hem met een „Tot weerziens" de hand ten afscheid te reiken; — doch juist voor zijn huis staande noodt hij u met aandrang naar binnen. Ge moet het teekenwerk van zijn dochtertje Josientje eens bezien... Zij is zijn trots...

Het overige moge aan de menschkundige verbeelding worden overgelaten. Slechts zij opgemerkt, dat eene psychologisch-aesthetische uitweiding, op het thema 'kinderkunst', naar aanleiding van poppenstudies en phantasietjes, den beschouwer over enkele moeilijkheden moest heenhelpen. Een verzuchting over het lot van zooveel 'veelbelovends' was uit het hart gegrepen.



STEDELIJK MUSEUM. THOMAS COOL. Een afzonderlijke aanteekening in deze kroniek worde gewijd aan het nagelaten werk van Thomas Cool. Uit het levensbericht in den catalogus, opgesteld door zijn weduwe, vernemen we dat hij in 1851 te Sneek in Friesland was geboren, te Antwerpen in de leer ging bij Nicaise de Keizer, op de Haagsche academie de middelbare acten bemachtigde, daarna te Arnhem enkele jaren leeraar was aan de Hoogere Burgerschool, dan, vele jaren weifelde tusschen de kunst en het rustige maatschappelijke leven (in een welvarende zaak zijns vaders), tot het avontuur van een kunstenaarsleven hem — natuurlijk — naar Italië lokt, waar hij vooral de 'oudheid' zocht, waar hij werkte en doomde, tot hij midden in zijn werk, neen, weggerukt uit zijn romantische droomen, onverwacht stierf.

Men zou kunnen vragen: wat is tragischer: te sterven vóór men één zijner droomen ziet verwezenlijkt óf nadat de werkelijkheid de droomen heeft verwoest? Een onvervulde hoop of een verstoord geluk? — Tragisch was het levenslot van den schilder waarin beide momenten zich vermengden: bij het in de kracht zijns levens verscheiden is stellig veel van de groote romantische phantasieën, die zich in al degelijker werken hadden kunnen realiseeren, onvervuld gebleven; doch aan den anderen kant heeft de schilder lang genoeg geleefd om het pijnlijke bewustzijn te hebben moeten torsen, van het onvermogen tot de verwezenlijking van zijn àl te stoute en trotsche droomen. Hij heeft te Rome met bevriende Duitsche schilders gedweept met de classieke oudheid en schoonheid, en wellicht heeft hij een hunner Wagner's Hans Sachs' weemoedig „Wahn, überall Wahn"... hooren neuriën. — Is het geen stoutheid in onzen tijd het Forum romanum te willen herscheppen, in wat er den droom van is; is het geen trotsch verlangen op reusachtige

doeken de oudheid te willen herroepen, en is het, ten slotte, geen waan, zich te verbeelden, dat het mogelijk is de classieke en christelijke oudheid of hare ruïnes nogmaals om te tooveren in een romansche schilderkunst, vóór onze zoo door en door critische oogen. Wat een geweldig kunstenaar zou dat moeten zijn, die dat kon wrochten! — En toch: dankbaar moet men dezen schilder zijn, dat hij het althans heeft pogen te doen, en wel zóó dat er nog genoeg te bewonderen valt. — Wanneer men Jan Zürcher's romantisch werk kent — er is hier eenige analogie, — dan zal men met groote belangstelling ook Thomas Cool's werk beschouwen. Zijn kleinere werken, ook schetsboekteekeningen en krabbels. zijn studies, kunnen mede getuigen van zijn waarachtig talent; -- doch het buitengewone schuilt in zijn grooter romantisch werk, hoe onvolmaakt ook verwerkelijkt. D. B.



:-: ANTWERPEN :-:



KERSTMISTENTOONSTELLING VAN HET KONINKLIJK KUNSTVERBOND. We hebben sinds meer dan een jaar alle tentoonstellingen van beeldende kunsten moeten missen. Te verwonderen is het dan ook niet, dat deze eerste nieuwe uiting van levenskracht en werkzaamheid van wege het nog steeds bloeiende Antwerpsche Kunstverbond, door het publiek met een bizondere belangstelling werd tegemoet gezien.

Daarbij kwam nog dat deze tentoonstelling inderdaad zeer belangrijk was. Afgezien nog van het feit dat zij een bizondere beteekenis kreeg, doordien zij de heropbeuring van het Antwerpsche kunstleven inleidde, bracht zij ons daarenboven nog de veropenbaring van eenige jonge, tot nu toe slechts zeer onvoldoende gekende, af en toe slechts vermoedde talenten.

Gebeurtenissen als deze, schijnbaar klein en van luttel belang, zijn een bewijs, dat wij, althans wat betreft de leefbaarheid der moderne kunstbeweging, voor de toekomst niet hoeven te wanhopen. Waar jonge krachten optreden, frisch en spontaan, van de soort waarvan wij er hier een paar te zien kregen, daar is voor de eerstvolgende jaren alreeds, heel wat schoons te verwachten.

Trouwens, bij het heroplaaien der levensenergie, die na een wereldramp als deze, bij een taai en nijver volk als het onze, met vast betrouwen mag worden tegemoet gezien, zal ook heel zeker het enthousiasme der kunstenaars en kunstbeschermers niet lang uitblijven. Waren ook in Frankrijk, de eerste jaren na de schokkende gebeurtenissen van 1870—71, niet uiterst gunstig gebleken voor het herleven der kunst, die juist dan de prachtige evolutie naar het impressionisme inzette?

Zou het daarenboven denkbaar zijn dat al die schoone beloften, ons in de laatste jaren vóór den oorlog zoo herhaaldelijk gedaan, niet in vervulling zouden treden? En degenen die nu weer, zelfs in deze voor kunst zoo ongunstige tijden, pas aan 't woord kwamen, schijnen mij zoo vol heerlijk geloof en geestdrift, leggen daarbij getuigenis af van zulke begaafdheden, dat het mij onredelijk zou schijnen te betwijfelen, dat ook zij eens zullen behooren tot de uitverkorenen.

Ik bedoel hier in de allereerste plaats de gebroeders Oscar en Floris Jespers, de eerste beeldhouwer en teekenaar, de tweede schilder. Zoo heel onbekend zijn deze twee nu niet. Hunne namen werden heel zeker ter gelegenheid van vroegere Antwerpsche tentoonstellingen, in dit tijdschrift reeds geciteerd. En ook in Holland, werd hun werk, — de eerste maal, meen ik, op de tentoonstelling van Belgische kunst, door den kunsthandelaar Theo Neuhuys in Pulchri Studio ingericht, — door de critiek met belangstelling begroet. Maar bij vage, ofschoon interessante beloften, was het tot nu toe gebleven. Nu beiden echter, door hard werken, een flinken stap vooruit deden, mag wel in 't bizonder de aandacht op hun verschijning worden getrokken.

De eene zoowel als de andere hebben, jong en geestdriftig als ze zijn, sterke invloeden ondergaan. Zij hebben beiden blijkbaar even groote bewondering gevoeld, zoowel voor Rik Wouters als voor Vincent van Gogh, en voor beiden zal het laatste salon van *Kunst*

van Heden (waar immers de twee laatstgenoemden schitterend vertegenwoordigd waren), een echte veropenbaring, en een decisief moment zijn geweest

Oscar Jespers vertoont nog in zijn beeldhouwwerk hoe hij onder den indruk kwam van de sterke, gedrongen techniek van Wouters. Langzamerhand tracht hij zich daarvan los te maken, en ofschoon hem dit nog niet ten volle gelukte, toch zien we sporadisch een eigen temperament op den voorgrond treden. In zijn teekeningen waart iets rond dat aan van Gogh doet denken. Die *Hovenierswoningen* nl., wel het beste van de geheele reeks, zijn gezien met diezelfde angstvallige nauwkeurigheid, weergegeven met dienzelfden drang naar het scherpe karakteristieke der dingen, al is dit natuurlijk niet opgevoerd tot die bijna beklemmende dramatische spanning die wij bij Vincent kennen. Elders weer, is het opnieuw Rik Wouters die den jongen kunstenaar beïnvloed heeft.

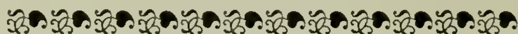
Ook bij Floris Jespers, denken we beurtelings aan Wouters en aan van Gogh. Een *Portret* is geheel nog in de techniek van den eerste, terwijl een later *Stilleven met appelen* nog aan Vincent herinnert. Maar ook hij slaat hier reeds af en toe een eigen toon aan, en evenals voor zijn broer, zullen de invloeden van Wouters en van Gogh slechts een heilzame nawerking hebben gehad.

Want het mag wel verklapt worden dat beiden hier slechts een zeer klein gedeelte van hunnen arbeid brachten, en dat zij massa's werk voorbehouden om, bij betere gelegenheden, de volle kracht van hun talent te toonen. Het zal dan, meer nog dan hier in deze kleine tentoonstelling, het geval was, blijken dat onze Belgische kunst weer zeer verdienstelijke temperamenten rijker werd.

Benevens deze twee, waren hier nog een paar andere jongeren vertegenwoordigd, helaas met al te weinig werk, om toe te laten een beslissend oordeel over hen uit te brengen. Toch was hetgeen de beeldhouwer-teekenaar Frans Claessens hier tentoonstelde, voldoende om, b. v. in zijn zeer aardige teekeningen van *Daken*, te kunnen vaststellen, dat deze ernstigwillende zich met succes op schilderen zou kunnen toeleggen.

Paul Joostens toonde zich voor de eerste maal met schilderwerk dat van een zeer fijnen zin voor kleur en nuancen getuigt, maar nog te zeer onder den invloed van James Ensor bleef. Toch mogen wij, meen ik, ook in hem, betrouwen stellen voor de toekomst. Verder waren hier aanwezig Frans Hens, met drie groots opgezette landschappen, Richard Baseleer, met een heele reeks fijnstemmige indrukken en schetsen van Nieuwpoort en de Yserstreek, Eugeen van Mieghem, Jan de Graef, Tony van Os, René Lombaerts, e. a.

ARY DELEN.

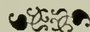


:-: DORDRECHT :-:



ORDTSCHE KUNSTVEREENIGING PICTURA. WERK VAN A. VAN DER ZEE. De Dordtsche Kunstvereeniging Pictura doet kennis maken met het schilderwerk van A. van der Zee. Deze schilder geeft in zijn arbeid den indruk niet te weten wat hij wil, welke richting hij denkt uit te gaan. Schilderijen van makelij en ook van inhoud zoo ouderwetsch mogelijk wisselen af met een uitstekend, geheel modern doorvoeld schilderijtje: Het oude huis. Een stilleven geheel in zeventiende-eeuwsche traditie in elkaar gezet is in zijn anachronisme gelijk aan de rembrandtieke penteekeningen, die in nagebootste (misschien wel echte) spijkerinkt zijn uitgevoerd. De groote contrasten in de bewerking vindt men bij dezen ondernemenden heer in de keuze zijner onderwerpen. Kerkinterieurs schudt hij uit de mouw — ze zijn er soms ook naar — evenals landschappen, stillevens en interieurs. De gansche ruime zaal van Pictura is met des schilders arbeid vol gehangen. Onder het koren is te veel kaf; een kundige schifting zou aan de kennismaking met dit talent hebben goed gedaan.

ALBERTINE DRAAYER—DE HAAS.



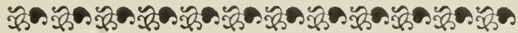


:-: HAARLEM :-:



ENTOONSTELLING G. D. GRATAMA. De museumdirecteur G. D. Gratama blijft werkzaam als schilder. Een tentoonstelling van zijn arbeidsstalen in den kunsthandel De Bois gehouden, is een samenvatting van zijn werk vanaf de eerste proeven. Enkele stillevens zijn van 1898 en uit hetzelfde jaar is ook het, reeds veel goeds biedende, zelfportret. Een portret naar den jonggestorven schilder Carel de Nerée tot Babberich, in 1899 geschilderd, toont het duidelijkst, dat Gratama een bepaald talent bezit. Het coloriet in dit doek is gelukkig, de kop rijst levendig uit het lichaam, ten voeten uit geschilderd, op; er is geen schrilheid van overgang tusschen de vleeschkleur van 't aangezicht en 't verdere in 't schilderij. Nochtans komt het gevoelig intelligente gelaat van den schilder uitnemend naar voren, is het het eenigste waarnaar men in dit doek kijkt. Een nieuw zelfportret uit 1906 toont intusschen toch weer vooruitgang. Misschien is dit portret met een paar stillevens wel het beste der werken door Gratama tot dusver gemaakt. De houding van den geportretteerde is zoo eenvoudig mogelijk genomen, er is een statige rust in het portret, kortom alle afwezigheid van eenige pose, hoe dan ook. Deze zelfde verkwikkende eenvoud keert terug in de stillevens, zelfs in alle stillevens min of meer. Doch niet steeds is deze eenvoud even beteekenisvol. Soms lijken de enkele voorwerpen waaruit de stillevens bestaan, wel heel erg opzettelijk zoo zonder verband te zijn opgesteld, mist men de argeloosheid in de samenstelling. Een oud schilderstukje, reeds uit 1898, heeft de argeloosheid juist wel, het is een juweeltje van stemmingskunst evenals *De tinnen kan met appels*. Weer van anderen aard lijken mij de bloemstillevens. Modern en dit vóór alles zijn deze gevoeld.

ALBERTINE DRAAYER—DE HAAS.

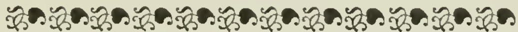


:-: ROTTERDAM :-:



UNSTZALEN UNGER EN VAN MENS. LEO GESTEL. Niet spoedig zal ik den Hollandschen schilder Leo Gestel iets kwalijk nemen na de soms geweldige, de veelal diep treffende en de steeds belangrijke teekeningen, welke hij maakte van de vlucht uit Antwerpen. Bij het hooren van des kunstenaars naam ziet het verbeeldingsoog al deze, niet weer uit de gedachten kwijt te raken, voortreffelijke reeksen kunstwerken. En nu in dezen kunsthandel verrijzen daar, voor het verbeeldingsoog, achter de malle kleur-ensembles in hokachtige lijnengrepen gevangen, die suggestieve donkere stoeten voortduwend en dringend naar eenzelfde ver en veilig doel. Daarvan is hier echter niets. Slechts vale portretten van onbelangrijke modieuze deernen, warrelingen van samengegooide kleurvlekken, die dan bepaalde landschappen moeten voorstellen Dit alles is een dwaling, een fata morgana, waardoor vaak de meest knappe kunstenaars worden misleid. Het is alsof zij, deze knappen, het einde van de gewone schilderkunst reeds in hun geest gansch bezeten hebben, en zich nu afwenden naar een anderen, een nieuwen weg.

... Die echter een doolhof wordt.



ROTTERDAMSCHE KUNSTKRING. TENTOONSTELLING VAN BELGISCHE KUNST. De Belgen overstroomen met hun werk ons land. Het is nuttig, het is goed voor de gasten en de gastheeren. De Hollanders leeren zich in een ander coloriet verdiepen dan het specifiek Hollandsche; uit het begrijpen komt het waardeeren voort en zoo ook voelen nu vele Belgen voor 't eerst de doordringendheid van de Hollandsche stemmingskunst. Over gemis aan gastvrijheid kunnen de Belgen niet klagen, in alle belangrijke steden van ons land zijn nu wel reeds een of meer tentoonstellingen van hun werkstalen gehouden. Thans is het de *Rotterdamsche Kunstkring*,

die kennis doet maken met den veelzijdigen Rik Wouters. Beeldhouwen, schilderen en etsen, ziedaar de drie uitingen van dezen kunstenaar. In de zaal van den Kring is het vroolijk van de energie van dezen begaafde. Het is er druk, het is er rumoerig, men weet niet naar welken kant het eerst heen te zien, omdat het schijnt, alsof de kunstenaar van alle kanten wenkt en wuift. Eenigszins als een marktroeper, die om aandacht vraagt. De goedkoope pronk van marktwaar is hier niet, evenmin echter de degelijkheid, die men van een zeer goed begaafde mag verwachten. Immers juist aan den begaafde is het beschoren zijn kunst dieper en dieper te doen voortdringen in de ontvankelijkheid van het menschenhart. Rik Wouters geeft het echter bij het bereiken van een zeker uiterlijk succes spoedig op. Zoodat bij het vele goede, verdienstelijke, knappe, bij het de aandacht overstroomend vele, toch steeds dat eene, zelfs dat enkele kunststaal ontbreekt, dat emotionneert als het voor blijvende waarde bestemde: sterker voortdurend bij meerder kennisname er van.

ALBERTINE DRAAYER—DE HAAS.

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

CATALOGUS VAN DE BEELDHOUWWERKEN IN HET NEDERLANDSCH MUSEUM VOOR GESCHIEDENIS EN KUNST TE AMSTERDAM. TWEEDE DRUK. UITGEGEVEN DOOR HET MUSEUM IN MCMXVI. De Directie van het Nederlandsch Museum heeft ons gewoon gemaakt aan uitstekend — men mag gerust zeggen: voorbeeldig — werk. Hare uitgaven getuigen van hooge bevoegdheid; ze zijn zakelijk, volledig en accuraat en bewijzen niet enkel in het museum zelf, maar ook daarbuiten groote diensten. Dit is ook het geval met deze nieuwe uitgave van den Catalogus der Beeldhouwwerken. De „Inleiding" van Dr. A. Pit, al beslaat ze slechts enkele bladzijden, geeft heel wat méér, dan de titel aankondigt; het is, feitelijk, een schets der geschiedenis der Nederlandsche beeldhouwkunst, des te kostbaarder, daar een vollediger arbeid op dit gebied alsnog ontbreekt. En tevens is het meer dan een samenvatting van elders gepubliceerde gegevens; het is de vrucht van eigen studie op een nog grootelijks „onbekend" terrein; er worden, in een woord, fundamenten gelegd, waarvan de beteekenis niet genoeg te waardeeren valt en waarvan alle verder onderzoek zal moeten uitgaan.

Van de vorige uitgaaf (1904) onderscheidt zich deze druk door de vermelding van enkele aanwinsten, welke de verzameling op gelukkige wijze completeerden; eenig Fransch werk uit de Middeleeuwen, een paar borstbeelden van Rombout Verhulst en twee 18[de]-eeuwsche Fransche bustes. In de onderverdeeling van den Catalogus, werden in verband met nieuwe inzichten in de geschiedenis der Nederlandsche beeldhouwkunst enkele wijzigingen gebracht; de groep „Noord-Nederlandsch" werk werd beperkt, en daarnaast een „Neder-Rijnsche" groep samengesteld.

De 67 afbeeldingen, achter in den catalogus vereenigd, verhoogen in niet geringe mate het nut en de aantrekkelijkheid der uitgave. Vermoedelijk om esthetische redenen komt onder deze platen geen ander opschrift voor, dan het nummer van de afbeelding en van den catalogus; men moet dus telkens den tekst opslaan, wanneer men iets naders over een der afbeeldingen wil weten; voor den vakman is het in vele gevallen een tijdverlies, en voor den leek een moeite, die hij zich maar zelden zal getroosten, met het gevolg dat hij uit de beschouwing der prentjes meestal niet veel zal leeren. Het zou o. i. dan ook aanbeveling verdienen, onder iedere afbeelding den naam van den maker, voor zoover bekend, te vermelden, ook het tijdvak, de plaats of streek van het ontstaan en het onderwerp. Dit kan ook op een typografisch bevredigende wijze geschieden, en het practische nut der uitgave zou er mede gediend zijn. Wij bedoelen deze opmerking geenszins als een vitterij, maar als een wensch om bij een volgende oplage, een uitgave, die we zeer hoog schatten, ook in dit detail te zien verbeteren.

B.



INHOUD VAN DEEL XXIX

(VIJFTIENDE JAARGANG — EERSTE HALFJAAR 1916)

KUNSTBERICHTEN

TENTOONSTELLINGEN

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

PLATEN

N. B. De cijfers met * gemerkt geven de bladzijden aan tegenover dewelke de platen buiten tekst moeten tusschengevoegd worden.

ONGENOEMDE OF ONBEKENDE MEESTERS:



BOEK-, COURANT- EN STEENDRUKKERIJ
v/h G. J. THIEME,
NIJMEGEN.